# تحولات الفكر النقدي
# في القرن العشرين

د. محمد مشرف خضر

أستاذ النقد الأدبي المساعد بجامعة أم القرى وجامعة طنطا

دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

٢٧٠
م . خ

خضر، محمد مشرف .

تحولات الفكر النقدي في القرن العشرين / محمد مشرف خضر .- ط١.-

دسوق : دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ،

٢٤٦ ص ؛ ١٧.٥ × ٢٤.٥سم .

تدمك : 1 - 399 - 308 - 977 - 978

١. نقد .      أ - العنوان .

رقم الإيداع : ٢٤٨٥ - ٢٠١٢.

الناشر : دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

دسوق – شارع الشركات – ميدان المحطة

هاتف : ٠٠٢٠٤٧٢٥٥٠٣٤١ – فاكس: ٠٠٢٠٤٧٢٥٦٠٢٨١

*E-mail:* *elelm_aleman@yahoo.com*
*elelm_aleman@hotmail.com*

حقوق الطبع والتوزيع محفوظة

تحـذيـر:

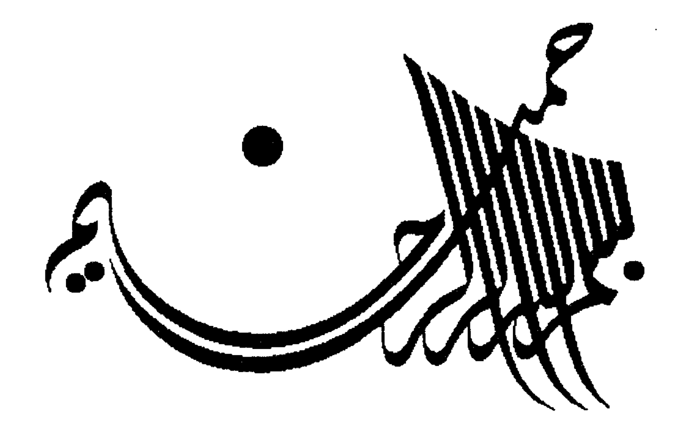
يحظر النشر أو النسخ أو التصوير أو الاقتباس بأي شكل

من الأشكال إلا بإذن وموافقة خطية من الناشر

2013

# تحولات الفكر النقدي

# في القرن العشرين





# تحولات الفكر النقدي

## في القرن العشرين

### مقدمة

مر الفكر النقدي على مدار القرن العشرين بتحولات كثيرة قد يصعب رصدها جميعا، بدءا من تجاوز فكر كل من تين ولانسون، والتحول من خارج النص إلى داخله مع الشكليين الروس، والنقاد الجدد، ومرورا بالأسلوبيين وتكثيف الاهتمام بالنص، ثم البنيويين واستبعاد صاحب النص، ثم ما بعد البنيوية والتفكيكية، والظاهراتية، والاستعمارية، والنسوية، والنقد الثقافي، ونقد السود، والنقد النسائي الأسود.... ثم العودة مرة أخرى إلى التاريخية التي كانت قد أهملت من قبل.

هذه التحولات الكثيرة التي مر بها النقد الأدبي في مدة قرن واحد، وهي مدة وجيزة في حساب التاريخ، تعطينا انطباعات متضاربة؛ بين أن تكون مسألة النقد الأدبي مسألة موضات وأهواء، سريعة التغير والتبدل؛ أو أن يكون ثم ثراء كبير في الفكر النقدي، امتاز به هذا القرن عن غيره من القرون... والحقيقة إنها انطباعات لا يمكن حسمها لصالح جهة بعينها.

ولعل مسألة الحسم هذه ليست ذات أهمية كبرى، والأهم فيما نرى أن نتتبع هذه الأفكار النقدية، لنرى ماذا تقدم وأي الطرق تسلك في التعامل مع النصوص. ثم بعد ذلك سيبقى منها لدينا، فقط، ما يستحق البقاء، أما ما لا يستحق أن يبقى فمآله الطبيعي هو الفناء، وكأنه لم يكن في يوم من الأيام.

وفي هذا الكتاب نتتبع أهم الأفكار النقدية التي نرى أنها كانت ذات أثر كبير في تطور الوعي النقدي.. هذا التطور الدائري الذي انطلق من التاريخ وعبَر محطات كثيرة ليستقر مرة أخرى في حضن التاريخ؛ مستعيدا ما سلب منه في كل المحطات التي عبرها، مؤكدا إنسانية الأدب، وأنه لا يستغني أبدا عن تلك الروح الرائعة التي ميزته دائما، والتي حاول البعض- واهما دخوله في باب العلم- أن ينزعها عنه، مغلقا بذلك بابا واسعا من أبواب الجمال نحن في أشد الحاجة إليه الآن، في هذا العصر.

وبعد، فاعترافا بالفضل، أجدني مدينا بشكر كبير لأستاذي الدكتور محمد عبد المطلب أستاذ النقد الأدبي بآداب عين شمس، وكذلك للأخوين الكريمين: الدكتور إبراهيم منصور، بآداب دمياط، والدكتور حامد عبد اللطيف، بآداب طنطا، على قراءتهم أصول هذا الكتاب، وعلى ملاحظات دقيقة ومهمة أبدوها وأفدت منها كثيرا. كما أشكر الأخوين الرائعين الدكتور محمد الدسوقي، بآداب طنطا، والدكتور سعيد آل يزيد، وكيل الكلية الجامعية بمكة المكرمة، على كبير عونهما وجميل تشجيعهما.. جعله الله في موازين حسناتهم، وزادهم علما.. وفضلا.

وأسأله سبحانه التوفيق، في الأمر كله، والسداد.

محمد خضر

أم القرى في ١٤٣٤هـ



# الشكلية الروسية

## الشكليون الروس

جماعة من الطلاب الشبان من موسكو وسان بطرسبورج، لا تتجاوز أعمار أغلبهم العشرين عاما؛ وجدوا في أنفسهم روحا جديدة متمردة على كل ما هو ثابت معتاد؛ تمردوا على السلطة، وكانت لهم آراء مناهضة لها؛ وتمردوا على طريقة الدرس الأكاديمية المحافظة التي كانت سائدة أيامهم في الجامعات الروسية، وكانت لهم آراء تتعلق بنظرية الأدب، تخالف ما كانوا يتلقونه؛ لقد اختلفت الحياة وتغيرت طبائعها، وسيطرت العلوم على جميع نواحي الحياة، وما زال الأدب كما هو، لم يصبه شيء مما أصاب الحياة، وحق له أن يتغير بما يواكب الحياة الجديدة، التي أصبحت فيها مناهج العلوم الطبيعية هي النموذج الذي يرسم منطق حقول المعرفة الأخرى؛

فأخذهم الحماس إلى الاجتماع رغبة في تجديد الدرس الأدبي؛ وفي تحويل الدراسة الأدبية إلى علم مثل بقية العلوم ذات القوانين النظرية.

وفي ظل أكاديمية العلوم بموسكو تألفت مجموعة منهم وعرفت بـ " حلقة موسكو اللسانية " وكان رئيس هذه المجموعة هو رومان جاكوبسون R. Jakobson، الذي يروي أنه خلال شتاء ١٩١٤- ١٩١٥ قام بعض الطلبة بتأسيس حلقة ألسنية في موسكو وضعت هدفا لها تطوير الدراسات اللسانية والشعرية، وأصدرت أول مؤلفاتها عام ١٩١٦ تتناول فيه اللغة الشعرية.

وربما كان ظهور هذه الجماعة، وذيوع أمرها بين طلبة الجامعات في روسيا، سببا في تكون مجموعة أخرى مماثلة ظهرت في سان بطرسبورج سنة ١٩١٧ وعرفت بـ " جمعية دراسة اللغة الشعرية " ( OPOÏAZ ) وكان من أبرز شخصياتها: فيكتور شكلوفسكي V. Shklovskii ، وبوريس إيخمباوم B. Ejchenbaum. اتفقت في أفكارها مع المجموعة الأولى؛ فتعاونت كلتاهما في دراسة الجانب اللساني للشعر بحثا عن خصائص اللغة الأدبية.

ولم يكن ظهور هاتين الجماعتين، وانتشارهما السريع في الحياة الفكرية الروسية آنذاك، مجرد إيذان بميلاد علم الشعرية[١]؛ بل كان أيضا إرهاصا بميلاد علم اللسانيات المعاصرة، والنظرية السردية الحديثة وعلم

السيميوطيقا... إن الشكلية بكلمة واحدة تعد أساس نهضة النقد الأدبي في القرن العشرين[٢].

ورغم أن هذه المدرسة تمثل مرحلة تحول جذري في تاريخ النقد الأدبي، إلا أنها لم تعرف بشكل جيد ولم تنتشر أفكارها إلا بعد أن نشر كتاب فيكتور إيرليخ " الشكلية الروسية: التاريخ والمذهب " في فرنسا سنة ١٩٥٥، وبعد أن ترجم كتاب بروب " مورفولوجيا الحكايات الخرافية " إلى الإنجليزية، ونشر في أمريكا سنة ١٩٥٨، وبعد أن نقل تودوروف Todorov نصوص الشكليين الروس إلى الفرنسية بمساعدة جاكوبسون، ونشرها تحت اسم " نظرية الأدب: نصوص الشكليين الروس " سنة ١٩٦٥، أي أن هناك مدة طويلة من الزمن، تمتد من أواخر العشرينيات حتى خمسينيات القرن الماضي، توقف فيها الحديث عن هذه المدرسة، مع أهميتها الكبيرة التي استحقتها عن جدارة.

ولكنها كما قلنا، كانت قد تمردت على الدولة التي كانت في شغل عنها في مراحلها الأولى، بأزماتها الاجتماعية والاقتصادية الناجمة عن الحرب الأهلية... ومع بداية العقد الرابع من القرن العشرين، وبالتحديد في عام ١٩٣٢ صدر عن اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي قرار يقضي بحل كافة الجمعيات الأدبية؛ فتوقف نشاط الشكليين، إلا باختين الذي نجح في أن يكون وصلة بين الشكلية والماركسية، ولكن ذلك لم يستمر طويلا

بسبب النازية التي أجبرت أفراد الجماعة على الصمت التام، أو الرحيل عن روسيا، ليكملوا مشوارهم الرائد في أجواء جديدة تتمتع بالحرية الفكرية.

## الشكليون

والشكليون: نسبة للشكل، وكان هذا الوصف من خصومهم قدحا لهم وذما لاهتمامهم- فيما رأى أولئك الخصوم- بدراسة الشكل، أو التركيب البنائي للأعمال الأدبية، وإغفال مضمونها الإنساني، الذي كان الاهتمام- على زمنهم- ينصب أساسا عليه من فكر موجود في العمل موضوع الدرس.

وفيما نرى ليس في ذلك أي لون من ألوان الذم؛ فلا شك أن دراسة الشكل في العمل الأدبي، بل في العمل الفني بشكل عام، تعد من أهم الأمور التي ينبغي بحثها، ولعل الجاحظ في القرن الثاني الهجري كان محقا حين رأى أن المعاني مطروحة في الطريق، وإنما الشأن في عملية النظم، أي في بنية الشكل التي يتجلى فيها عمل فني ما.

وإن ما قاله الجاحظ يعيد قوله المحدثون بعد أكثر من أحد عشر قرنا؛ يقول مالارميه **Mallarmé**: إن الشعر لا يكتب بالأفكار وإنما بالكلمات؛ وهذا القول كان مفتاحا مهما وأساسا انطلقت منه الحركات

النقدية الجديدة التي سادت فرنسا في القرن الماضي؛ إن الأهم في موضوع الأدب دون شك هو دراسة الشكل، وليس المقصود بذلك الشكل الخارجي للعمل الأدبي من طول وعرض وارتفاع، أو جمال التقديم وقبحه... وإن كان فضاء النص الكتابي، وطريقة الطباعة... من الأمور التي استحوذت على جانب من البحث النقدي الجديد.. إنها أمور مهمة، ولعل أهميتها تعاظمت في عصر الطباعة.

إذن ماذا نعني بالشكل؛ لنعد إلى البداية حين يتعرض مجموعة منا لمؤثر ما، هذا المؤثر يترك فينا حالة معينة يمكننا أن نطلق عليها الأثر (الواقع على صفحة النفس) وبدهي أن هذا الأثر يختلف من شخص لآخر، تبعا لدرجة حساسية صفحة النفس المستقبلة لديه، وهذه الحساسية يشترك في تكوينها كل ما يمر على الإنسان في حياته من أحداث ومؤثرات ومعارف وخبرات وردود أفعال... ويشترك في تكوينها كذلك طبيعة الجهاز العصبي للشخص... ومن هذا المنطلق لن نكون في حاجة إلى البرهنة على تفاوت الأثر المتروك في نفوس المتلقين؛ شدة وضعفا؛ وضوحا وخفاء... إلى غير ذلك من صفات يمكن أن نطلقها عليه. المهم أن لدينا الآن أثرا في النفس يختلف من شخص لآخر، هذا الاختلاف يمثل وجهات نظر مختلفة لأشخاص مختلفين. وحين نأتي لمرحلة التعبير عن المؤثر الأول فإننا في الواقع لا نتحدث عنه، فلقد انتهى أمره مع نشوء أثره في النفس، أصبحنا نجد الأثر ولا نكاد نرى

أو حتى نشعر بالمؤثر؛ فالتعبير حينئذ هو تعبير عن الأثر الموجود في النفس، فإذا كان أمر هذا الأثر على ما رأينا من اختلاف باختلاف الأشخاص، فأمر التعبير هو الآخر على النحو ذاته، مختلف من شخص لآخر لأنه تعبير عن أثر مختلف. ونعود مرة أخرى فنقول إن المؤثر واحد، والتعبير عنه مختلف باختلاف من يعبر عنه، والتعبير عن الأثر في النهاية هو الشكل الذي نبحث عنه.

فالشكل من ثم هو وجهة نظر نفسية لموضوع خارجي، وجهة النظر هذه تأخذ بنية معينة لا شيء فيها اعتباطي على الإطلاق، كل كلمة تأتي في مكان يحدده جهاز التعبير بدقة متناهية لتعرض ما كان من أثر على صفحة النفس. فليس لنا أن نقدم فيها أو أن نؤخر، ليس لنا أن نضيف إليها أو أن نحذف منها، ليس لنا إلا أن نأخذها كما جاءت، ومن ثم ليس لنا إلا أن نؤولها على ما هي عليه من شكل له خصوصيته الكاملة.

هذا الشكل هو ما نستطيع الإمساك به ونستطيع التعرف من خلاله، وبعملية استرجاعية، على وجهة النظر النفسية تلك التي تحدثنا عنها منذ قليل. ولعلنا من خلال البحث في بنية العمل الأدبي نستطيع قراءته بكيفية أكثر موضوعية وأشد دقة.

ومع ذلك ستعترضنا مشكلة أخرى تتعلق بالقراءة، وكيف أن الشكل المكتوب ينتج عنه نصوص متعددة بتعدد قرائه، باعتبار النص هو ناتج تفاعل القاريء والعمل المقروء.

يقول شكلوفسكي، أحد الشكليين الروس الذي تتجه دراساته نحو النثر: " الإحساس بالشكل هو مبدأ الإدراك الجمالي.. والشكل هو عبارة عن تمامية Intégrité ملموسة ذات مضمون خاص.. تقوم بتوجيه إحساسنا الذي ينبغي عليه أن يطول ليتسنى له التقاط أثر الفن "[3] إن الفن طريقة لإدراك حرفية الشيء، أما الشيء ذاته فلا أهمية له؛ المهم هو إدراك عملية البناء.[4]

## الدراسة العلمية للأدب

يقول إيرليخ نقلا عن إيفموب أحد الخصوم الشرفاء لهذه المدرسة: " إن مساهمة المدرسة الشكلانية في علم الأدب تكمن في أنها قد شددت بقوة على المشاكل الأساسية للدراسة الأدبية. شددت قبل كل شيء على خصوصيات موضوعها، حيث غيرت تصورنا للعمل الأدبي وحللت أجزاءه المكونة، وفي كونها قد فتحت مجالات جديدة للبحث، وأغنت إغناء واسعا معرفتنا بالتقنيات الأدبية، وأسست هياكل عامة لدراستنا الأدبية ولتنظيرنا حول

الأدب... إن الشعرية التي كانت في السابق حقلا لانطباعية سائبة قد تحولت إلى موضوع للتحليل العلمي، وإلى مشكلة ملموسة لعلم الأدب "[٥].

لقد بدأ الشكليون منذ عام ١٩١٥ يتحدثون عن التحليل الصرفي (المورفولوجي) للحكايات، وكان هذا المصطلح يمثل نوعا من رد الفعل على الانطباعية، ويمثل كذلك رد فعل على الرمزية، وعلى ما كان يعرف آنذاك بالنقد الواقعي والأيديولوجي؛ لقد كانت الشكلية ترفض تلك النزعة الروحانية المترهلة التي غلبت على النظرية الأدبية الرومانسية في أواخر أيامها وتفضل اتخاذ موقف تجريبي وتفصيلي من القراءة[٦].

جمعت روح التمرد بين أفراد هذه المدرسة، فوحدتهم الرغبة المشتركة في الثورة على التراث النقدي، وعلى النقد السائد آنذاك. وربما كانت هذه الروح أكبر من معارفهم فلم تكن لهم قاعدة نظرية يستندون إليها في رغبتهم العارمة في التجديد؛ يقول إيخمباوم: " إن ما نختص به ليس الشكلانية بما هي نظرية جمالية، ولا المنهجية التي هي نظام علمي محدد، وإنما نختص برغبتنا في خلق علم أدبي مستقل، أساسه المقومات التي تنفرد بها المادة الأدبية، إن هدفنا الوحيد هو الوعي النظري والتاريخي بالظواهر المتصلة بالفن الأدبي في ذاته "[٧].

إن اهتمام الشكليين ينصب في الأساس على وصف العمل الأدبي؛ على استنباط آليات البنية فيه بوصفه بناء جماليا مستقلا بذاته. " ومن هنا فقد كان اهتمامهم بتحليل النص الأدبي بوصفه نقطة البدء والمعاد لينأوا من ثم بالنقد عن ميدان العلوم الإنسانية التي ظلت مهيمنة على الخطاب الأدبي ردحا من الزمن مهتمة بما هو خارج النص من تاريخ وعلم نفس وعلم اجتماع وسيرة وغير ذلك"[٨]. كان اهتمامهم ينصب على بحث الاختلاف بين اللغة الأدبية وغير الأدبية؛ وأما مسألة الحكم على النص، أو بحث المضمون الإنساني فيه، فذلك شيء لا يعنيهم إلا بقدر إسهامه في تقنيات البناء.

إن موضوع علم الأدب- كما قال جاكوبسون في مشهور كلامه- ليس الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا[٩]، فكانت هناك قطيعة بينهم وبين التاريخ، وما يتصل به من أثر البيئة أو حياة المؤلف، فرفضوا أي مقاربة للنص تتصل بأي من ذلك... وتحولوا إلى الألسنية التي تهتم بصناعة الأدب أو أدبيته كما يريدون؛ فالإحساس بالشكل عندهم هو مبدأ الإدراك الجمالي كما يرى شكلوفسكي؛ فالفن يجدد الإدراك البشري بإيجاد الأدوات التي تجتث أساس أشكال الإدراك المعتادة والآلية وتقوضها[١٠]. ومن هنا كان تأكيد شكلوفسكي على مفهوم التغريب؛ فإن ما يمنح الفن معناه هو قدرته على أن يسقط الألفة عن الأشياء، ويقوم بتغريبها ليرينا إياها بطريقة جديدة وغير متوقعة[١١]. فالتعود يفترس الأشياء ويوجد

الفن لعل الإنسان يسترد إحساس الحياة؛ يوجد ليجعل الإنسان يحس بالأشياء " غاية الفن أن ينقل الإحساس بالأشياء عندما تدرَك وليس عندما تعرَف، وتقنية الفن هي جعل الأشياء غريبة، جعل الأشياء صعبة، مضاعفة. صعوبة الإدراك وطوله لأن عملية الإدراك غاية جمالية بنفسها وينبغي أن يطال مداها. الفن سبيل لاختبار فنية الشيء؛ أما الشيء نفسه فليس بذي قيمة... إن التغريب يوجد تقريبا حيثما يوجد شكل"[12]

فالشكل يحمل محتواه، ويعبر عنه فقط في صورته التي جاء عليها، والتي ليس لنا- كما سبق القول- أن نتدخل فيها. والأسلوب، فيما يقال، هو البطل الوحيد في الأدب"[13].

ومن هنا فقد اجتهد الشكليون في البحث عن الأنساق البنيوية للحكاية؛ مثال ذلك ما فعله الفولكلوري الروسي " فلاديمير بروب " (Vladimir Propp) مدرس علم الأجناس بجامعة لينجراد[14]، في كتابه " مورفولوجيا الحكاية الخرافية "[15] الذي درس فيه الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي؛ بتفكيك بنيتها، واستنباط العلاقات التي تربط مختلف الوظائف الحكائية في مسار قصصي معين؛ ومن ثم استنتج ما سماه المثال، أو النموذج الوظيفي؛ ولتوضيح هذا النموذج وكيفية عمله يحلل بروب أمثلة أربعة من خرافات مختلفة:

١- يعطى الملك نسرا للبطل، يحمله النسر إلى مملكة أخرى.

٢- يعطي الجد حصانا لسوتشينكو، يحمله الحصان إلى مملكة أخرى.

٣- يعطى ساحر قاربا لإيفان، يحمله القارب إلى مملكة أخرى.

٤- تعطى الملكة خاتما لإيفان، يخرج من الخاتم رجال أشداء يحملونه إلى مملكة أخرى.

فالأمثلة الأربعة، وغيرها من الحكايات مثلها، تحتوى على عناصر ثابتة هي أفعال الشخصيات، أو الوظائف التي تقوم بها، وأخرى متغيرة هي أسماء تلك الشخصيات وأوصافها؛ أما الوظائف فهي المهمة، وهى التي تمنحنا في النهاية البنية الوظيفية للحكاية، أو النموذج الوظيفي؛ وأما أسماء الشخصيات وأوصافها فتأثيرها هامشي؛ المهم هو ما تقوم به الشخصية، لا الشخصية نفسها.

وقد فارق بروب بذلك ما كان سائدا من مناهج نقد الحكاية، من اعتماد على التصنيف التاريخي، واحتفاء بأحكام الذوق، واهتمام بالانطباعية الذاتية؛ لقد تحولت دراسة الحكاية منذ مؤلفه الرائد إلى علم يعتمد على التحليل الموضوعي.

وقريب من ذلك نجد تمييز " توماشفسكى " - المهم جدا- في العمل الحكائي بين ما سماه بالمتن الحكائي، والمبنى الحكائي، حيث يسمي " متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل... وفي مقابل المتن الحكائي، يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من الأحداث نفسها بيد أنه يراعى نظام ظهورها في العمل كما يراعى ما يتبعها من معلومات "[١٦].

وسوف يتضح لنا مدى أهمية هذا التمييز الذي وضعه توماشفسكي بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي حين نصل إلى السردية المعاصرة، حيث يمثل التمييز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي في العمل السردي مرتكزا أساسيا لا يمكن لعمل نقدي أن يقوم بدونه.

لقد حققت الشكلية الروسية للأدب فوائد كثيرة. " فقد أعادوا للنص الأدبي كثيرا من حرمته حين حرروه مما علق به من معارف وأخبار وسير ووثائق وإيديولوجيات ونوايا من خرج النص. ولقد عني هؤلاء النقاد بمجموعة القضايا الأدبية من مثل الانسجام والوحدة والأخيلة وكل ما يتصل بالتركيب اللغوي وبالخيال الشعري الخلاق وطرائق تشكل الرمز ودوره في تحديد دلالات النص "[١٧]

# علمان شكليان

## ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtin

سبق القول إن تمرد الشكليين، ومناهضتهم للسلطة، وأفكارهم المتحررة التي لم تكن تأبه بالأفكار الماركسية، التي كان الأدب يجرى في فلكها إبداعا، ووصفا... كل ذلك كان من أسباب اضطهاد الشكلية؛ بل من أسباب صدور قرار يقضي بحل الجمعيات الأدبية جميعها آنذاك- إلا الموالية للسلطة بطبيعة الحال.

وفي أواخر أيام الشكلية، وربما شعر باختين أنها الأيام الأخيرة لها، فقد انسلخ عنها ليظهر ما يمكن أن نطلق عليه مدرسة باختين، التي كانت تمثل تطويرا لأعمال الشكليين الروس، وكان من أهم أعضائها إضافة إلى باختين، كان بفل ميدفيدف Pavel Medvedev وفالنتين فولوشينوف Valentin Voloshinov... رأوا ثورة الفكر الماركسي ضد الشكلية التي تحصر نفسها في إطار النص الأدبي، وتدرسه في ذاته مستقلا عن أي مؤثر خارجي؛ فكان تطور هذه المدرسة يتمثل بصورة أساسية في معالجة مباديء الشكلية في ضوء الأيديولوجيا الماركسية؛ فالاهتمام بالبنية اللغوية للأعمال الأدبية مازال هو اهتمام الشكليين الذي رأيناه، ولكن اللغة لا يمكن فصلها عن الأيديولوجيا، فهي ظاهرة اجتماعية، وينبغي تناولها على هذا

الأساس، فالكلمات علامات حية، وهى تتشارك مع المجتمع في ديناميته، فهي قادرة على تقبل معان ودلالات مختلفة لدى الطبقات الاجتماعية المختلفة، في المواقف التاريخية والاجتماعية المختلفة[١٨].

ومن هنا اهتم باختين بدراسة الأصوات في القص، وهى أصوات تستمد من روافد فكرية واجتماعية ذات مستويات مختلفة، ففي كتابه عن " شعرية دستويفسكي " يقدم مقارنة جريئة بين رواياته وروايات تولستوي، ففي روايات تولستوي لا نسمع الأصوات المتباينة فيها إلا وهي خاضعة خضوعا صارما لهدف المؤلف المتحكم، على نحو لا نواجه فيه سوى حقيقة واحدة فحسب، هي الحقيقة التي يراها المؤلف، وأطلق باختين على هذا النمط من الروايات مصطلح النمط وحيد الصوت ( المونولوجي ) للرواية، وذلك في مقابل النمط المضاد الذي يمثل شكلا جديدا متعدد الأصوات ( الديالوجي ) الذي طوره دستويفسكي، حيث لا توجد أية محاولة للتنسيق أو التوحيد بين وجهات النظر المتباينة التي تعبر عنها الشخصيات المختلفة، ولا يمتزج وعي هذه الشخصيات المختلفة بوعي المؤلف، أو تذعن الشخصيات لوجهة نظره، بل تظل محتفظة بتكاملها واستقلالها، فهي ليست موضوعات لوعى المؤلف فحسب بل ذوات فاعلة لها كلمتها المباشرة الدالة في الوقت نفسه[١٩]، فالأعمال القصصية الكبيرة هي تلك الأعمال التي تتعدد فيها الأصوات وتكون مقاومة للصوت الواحد.

وتجدر الإشارة إلى أن باختين كان أول من استهل خطا مثمرا في دراسة الرواية، بتأكيده انفتاح النصوص الأدبية وعدم ثباتها؛ فالنص الأدبي لا يطرح معنى واحدا ثابتا، وإنما يحتمل معاني عدة[٢٠]، وقد تتابعت دراسات كثيرة ركزت على هذه الفكرة وطورتها.

## رومان جاكوبسون R. Jakobson

بعد أن حوربت الشكلية، وتوقف نشاطها في روسيا، كان جاكوبسون من الذين رحلوا عنها؛ لينضم أولا إلى حلقة براغ، ثم ينتقل إلى السويد، ومنها إلى الولايات المتحدة، وفي كل مكان كان يترك بصمات الشكلية التي تمتزج بالفكر السائد لتأخذ شكلا جديدا، فالاهتمام الأول، دائما، بأدبية الأدب، أو بما يجعل من عمل ما عملا أدبيا بتعبيره المشهور.

ذهب جاكوبسون إلى براغ ملحقا ثقافيا، ووجد هناك وسطا خصبا لتطوير مبادئه الشكلية، فحاول تطبيقها على الشعر التشيكوسلوفاكي وحقق في هذا الجانب نتائج ذات شأن " وقد التقت أفكاره عندئذ بأفكار المجموعة المحلية خاصة والأوربية عامة في وجوب تعميق الدراسة الأفقية الوصفية للغة لا الرأسية التاريخية، واتخاذ أسس وظيفية لهذه الدراسة يتم بها

التزاوج بين البحوث الجمالية واللغوية. ومن هنا برزت أهمية دراسة القول الشعري "[٢١].

وهناك عدَّل في بعض المفهومات الشكلية تفاديا لما أخذ عليها من عيوب، وكان أظهرها انغلاق العمل الأدبي على نفسه وعلى مبناه اللغوي بعيدا عن كل ما هو خارج عنه، فكانت الدعوة الجديدة إلى " استقلال الوظيفة الجمالية، لا إلى انعزالية الأدب " وكانت هذه هي الصياغة الموفقة للمشكلة؛ الاستقلال لا الانعزالية، ومعناها أن الأدب يعد نوعا متميزا من الجهد الإنساني لا يمكن شرحه تماما باستخدام المصطلحات المستقاة من مجالات الأنشطة الأخرى مهما قربت منه، وهذا يؤدى بدوره إلى أن فكرة " أدبية الأدب " ليست مظهره الوحيد، وليست مجرد عنصر بسيط فيه، ولكنها خاصيته الاستراتيجية التي توجه العمل الأدبي كله، ومبدأ تكامله الحركي بحيث لا يعد تكديسا لمجموعة من الوسائل، ولكنه بنية مركبة متعددة الأبعاد مندمجة في وحدة الشيء الجمالية"[٢٢].

لقد قدم جاكوبسون نظريته في الاتصال، سواء في الأدب أو في غيره من أشكال الكلام، فهناك دائما علاقة بين الكلمة والعالم، غير أن الأدب يتميز عن غيره بأدبيته التي تمنحه خصوصيته.

وقد قدم أثناء وجوده في براغ دراسة مقارنة بين الشعر التشيكي والشعر الروسي، تناول فيها القيم الصوتية الخاصة بالشعر ومدى ارتباطها بالمعنى.. فأسهم بذلك في حل كثير من المشكلات اللغوية والجمالية المتعلقة بالشعر... وكان ذلك من جهة أخرى إسهاما في معالجة نظرية الأدب على ضوء منهج بنائي آخذ في النمو " وانتشرت موجة الحلقات الدراسية في أوربا وأمريكا في هذه الأثناء فتأسست حلقة كوبنهاجن عام ١٩٣١، ثم حلقة نيويورك عام ١٩٣٤ التي أصبحت ملجأ للعلماء المهاجرين عند اندلاع الحرب العالمية الثانية، ومنهم هذه الشخصية الأسطورية الرحالة، جاكوبسون، الذي يلخص بعض الباحثين تاريخ نشأة البنائية وتشكلاتها المختلفة في شخصيته ومغامراته العلمية؛ ابتداء من مطلع شبابه في موسكو حتى تخرج على يديه أجيال من الباحثين في أوربا وأمريكا وأصبح الحجة الأولى والمرجع الأخير في علم اللغة الحديث."[٢٣]

وإذا كان باختين قد مثل حلقة وصل مثمرة بين مباديء الشكليين والفكر الماركسي، فإن جاكوبسون كان مثله في الربط بين مباديء الشكلية والبنيوية. وإنه دين كبير يدين لهما به النقد الحديث.

# الهوامش

[١] - الشعرية، ترجمة للمصطلح الفرنسي ( La poétique) وتعني أدبية العمل الأدبي، أو الروح الشعرية المهيمنة فيه، وقد عنيت الشكلية بالكشف عنها، وتلتها مدارس نقدية كثيرة في هذا التوجه.

[2] - Théorie de la littérateur, textes des formalistes russes, présentés et traduits par Todorov, ed. du seuil, 1965, p. 9

وانظر: فيكتور إرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠ ص ٥، وانظر كذلك: جان إيف تادييه، الشكليون الروس، ترجمة قاسم المقداد، مجلة المعرفة، سوريا، السنة ٣٠ العدد ٣٣٢ مايو ١٩٩١، ص ٩٤

[٣] - جان إيف تادييه، المرجع السابق، ص ٩٥- ٩٦

[٤] - عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، نوفمبر ٢٠٠٣، ص٨١

[٥] - فيكتور إيرليخ، المرجع السابق، ١٧٩.

[٦] - المرجع السابق، وجان إيف تادييه، الشكليون الروس، ص ٩٤- ٩٥، وكذلك: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٩١ ص ٢٢

[٧] - إيخمباوم: نظرية المنهج الشكلي.

[٨] - بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، دار العروبة، الكويت ط١، ٢٠٠٤، ص ٧٧

[9] - Roman Jakobson, Huit questions de poétique, tr. Fr. Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 1977, P.16

[١٠] - نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ١٩٩٦، ص ١٩

[١١] - بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص ٨٥

[١٢] - نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ص ٢٢

[١٣] - جوناثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة مصطفى عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة ضمن المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٣، ص ١٦٦.

[١٤] - لعل بعضا من الباحثين الروس المعاصرين للشكليين لم يكونوا ينتمون إليهم انتماء مذهبيا، وإن كانوا يحملون فكرهم ويدافعون عنه، ومن هؤلاء كان: بروب، وفيكتور جيرمونسكي...

[15] – يمثل هذا العمل ذروة إنجازات البحث الشكلي، وواحدا من أكثر الإسهامات الشكلية فعالية في نظرية الأدب القصصي. انظر Paul Perron : في مقاله: السردية، حدود المفهوم، ترجمة عبد الله إبراهيم، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الثاني، السنة ١٢، ١٩٩٢، ص: ٢٧، وفي العدد نفسه: Roger Silverstone في مقاله: في السرد ( من وجهة نظر بروب وغريماس وليفي شتراوس ) ترجمة كاظم سعد الدين. ويعقد Jean-Michel Adam فصلا في كتابه Le récit يتحدث فيه عن تأثير كتاب بروب في المسار المعرفي الغربي، وذلك منذ ظهور أول ترجمة له في أمريكا بعد ثلاثين عاما من تأليف صاحبه له. انظر ص ٥– ٨، ٢٤– ٢٩.

[16] – الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي. ترجمة إبراهيم الخطيب. مؤسسة الأبحاث العربية، ط١ ١٩٨٢، ص ٣٥.

[17] – بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص ٨١

[18] – راجع: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ٣٦

[19] – المرجع السابق، ص ٣٧– ٣٨

[20] – المرجع السابق، ص ٤٢

[21] – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، بيروت، ط٣ ١٩٨٥، ص ١٠٩

[22] – المرجع السابق، ص ١١٢

[23] – المرجع السابق، ص ١١٠



# النقد الجديد

**New Criticism**

## سيرة حياة

حين كانت الشكلية الروسية تزدهر في الشرق الأوروبي، في مطلع القرن الماضي، كانت هناك مدرسة مماثلة تزدهر في الغرب؛ في إنجلترا، وأمريكا؛ التقت الأفكار في طرق كثيرة، وإن لم تلتق الأشخاص، أو حتى لم تعرف إحدى المدرستين بوجود الأخرى.

وربما تشترك جذور النقد الجديد مع جذور الشكلية الروسية في الاعتماد على المفاهيم المثالية عند كانط Immanuel Kant وهيجل George Wilhelm Friedrich Hegel وغيرهما من المثاليين الذين طرحوا

النظريات الجمالية للنقاش العميق، مبرزين وظيفة الجمال الفنية وعلاقة المتعة الجمالية بالنفس، ومهونين في ذلك من شأن الواقع والمضمون الفكري- اللهم إلا بوصفه مضمونا جماليا- في العمل الإبداعي، ومهونين كذلك من غايته الاجتماعية.[١]

وهذه الجذور لن تبتعد كثيرا- بالنسبة لأصحاب النقد الجديد خاصة- عن كولردج Samuel Taylor Coleridge ، ناقد القرن التاسع عشر، الذي صبر نفسه على دراسة الفكر النقدي الألماني، واستوعب أهم خصائصه، وحاول من ثم وضع معايير نقدية ثابتة، تستمد ثباتها من التركيز على الخصائص المشتركة للطبيعة الإنسانية، فكانت نظريته النقدية ( النفسية ).. التي ضمنها كتابه " سيرة أدبية " وكان يهدف من خلال هذا الكتاب إلى إيجاد قاعدة فلسفية- نفسية للنقد الأدبي؛ ويرى بعضهم " أن انطلاقة النقد الجديد تبدأ من هذا الكتاب الذي بسط فيه آراءه التي جاءت متفرقة على غير نظام، ولكنها في مجموعها بلغت حد النظرية التي اعتمدها النقد الإنكليزي إلى يومنا هذا "[٢] بخاصة وأن كولردج كان من أوائل النقاد الذين اهتموا باللغة اهتمامًا كبيرًا، وكان رائدا من رواد النقد اللغوي.

وقد تركت أفكار كولردج أثرا كبيرا في ماثيو آرنولد Mathew Arnold الناقد الكبير الذي يقف وراء مفهوم الوظيفة الاجتماعية، والذي أثر بدوره كثيرا في نقاد محدثين مهمين، من أمثال: آيفور ريتشاردز Ivor

**Armstrong Richards**، ونـورثروب فـراي **Northrop Frye**، وليفـز ( فرانك ريموند ) **F. R. Leaves**... وكثيرين غيرهم.

ولكن تأثير آرنولد على ريتشاردز يكتسب أهميـة كـبيرة فيمـا نحـن بصدده من الحديث عن النقد الجديد؛ ذلك أن ريتشاردز هو ذلك الناقد الذي طبع النقد الأدبي في القرن العشـرين بطابعـه الخـاص وأثـر في عمالقـة النقـد الجديد، وبخاصة: إليـوت **T. S. Eliot** وليفـز، وإمبسـون **W. Empson**. لقد استفاد ريتشاردز من آراء كولردج ونظريته النفسية، ومن بحوث آرنولـد في معنـى الثقافـة، ومـن تحلـيلات فرويـد **Sigmund Freud** ويـونج **Carl Jung**، وصهر كل ذلك مع تجاربه الخاصة حتى استحق أن يكون أبرز منظر للنقد الأدبي في القرن العشرين.[٣]

وقد ترك ريتشاردز أثرا كبيرا في هـذه الشـكلية الأنجلـو- أمريكيـة التي ظهرت استجابة لضرورة إيجاد نظريـة تفسـر وتحـدد سمـات الأعمـال الأدبية الطليعية. وكانت محاولاته في رصد وقياس نجاح قراءة الشعر معتمدا في تجاربه على الجمع بين الأدب وعلم النفس حتى يوجِدَ أساسا علميا صـلبا يؤدي بدوره إلى ممارسة نقدية تطبيقية- كانـت نصـب أعـين أصـحاب النقـد الجديد... ورغم اهتمامه بالمكونات والخصائص النفسية في النص، فهو يهتم قبل ذلك بالشكل الذي يقوم بالكشف عن هذه المكونات ويحـددها علـى وجـه

دقيق؛ ومن ثم نجد عنده تقديما للعناصر الشكلية، التي تمثل التنظيم الخاص للمواد الدلالية على المضمون في العمل الأدبي.

وفي أمريكا أعلن جون كرو رانسوم **John Crowe Ransom** – دارس الفلسفة، والشاعر، والمتخصص في نقد الأدب– عن ميلاد مدرسة النقد الجديد في كتاب يحمل الاسم نفسه ( **The New Criticism** ) صدر عام ١٩٤١، وقف فيه عند أعمال بعض معاصريه من النقاد الأنجلو- أمريكيين، مثل ريتشاردز، وإمبسون، وإليوت، وآيفور ونترز، الذين دعوا إلى التركيز في القراءة على النص الأدبي ذاته.[٤]

ويقسم فنسنت ليتش **Vincent B. Leitch** حياة هذه المدرسة إلى ثلاث مراحل[٥]، كانت الأولى في العشرينيات عندما بدأ إليوت وريتشاردز ووليام إمبسون في إنجلترا، والهاربون الزراعيون (الجنوبيون)[٦] في أمريكا، في التعبير عن أفكار وتأليف أعمال قدر لها أن تشكل مبادىء مدرسة النقد الجديد بعد عقد من الزمان.

ولقد كان للنقاد الجدد الأوائل (الجنوبيون) رسالة محددة في العشرينيات؛ فقد تبنوا الدفاع عن الجنوب ضد الشمال الذي رأوا فيه تدميرا لنمط الحياة الجنوبية الوادعة الهادئة من أجل إحلال نمط الحياة الأمريكية الجديدة بما تنطوي عليه من رأسمالية وثقافة صناعية تنامي الثقافة

الجنوبية الموروثة " وقد انعكس (بل حفز) هذا الوضع على المفاهيم النقدية فبدأوا يربطون سمات الشعر والأدب عموما (سلامة الأسلوب في الشعر وضرورة البنية وأفضلية الصيغة الغنائية وسمات المفارقة) بأسلوب الحياة الجنوبية. فأوجدوا توازيا وتراسلا بين الأخلاق الاجتماعية الجنوبية وبين الوزن، بين الحياة الريفية وبين القيم الدينية، بين الدقة في الفن وبين سلامة الثقافة، كل هذه السمات الثقافية والفنية تهددها طريقة الحياة الأمريكية الوافدة. فتحول اسم الجماعة في الثلاثينيات من (الهاربين) إلى (الريفيين الجنوبيين) قبل أن يستقروا على النقاد الجدد"[٧]

فالحياة الريفية هي وحدها التي تهيىء المناخ الملائم للخيال والشعر والدين.. فتمسكوا بها وعادَوا كل من حاول أن يمس هذا الأصل عندهم، مثل: الماركسيين، والإنسانيين الجدد، والتجار الجدد، وأصحاب الجنوب الجدد، وممثلي الحياة الأمريكية المنحدرين من إمرسون **Emerson** ووتمان **Whitman**، والليبراليين، والانطباعيين، والذواقة العاطفيين، وأصحاب السطحية الصحافية[٨].

ويمكننا، إذا جنبنا فكر كل هؤلاء الأعداء، أن نميز فكر الجنوبيين الجدد، وأن نتبين منهجهم المحافظ؛ فالنقد الشكلي لمدرسة النقد الجديد لا يأبه بكل ما كان يهتم به هؤلاء الخصوم؛ فليس الفن انعكاسا مباشرا للواقع المعيش، ولا تسجيلا للتطورات الاجتماعية، وليس عرضا للطابع

الأيـديولوجي، ولا الأخلاقـي.. ومـن ثـم فالنقـد يجـب أن يكـون موضـوعيا جوهريا يرتبط بالنص من حيث هو كائن مستقل، ولا يلقي بـالا للانطباعيـة السائبة، ولا للمناهج العرضيـة الـتي تشـغل نفسـها بـالمؤلف ومقاصـده، ولا للتـاريخ وأثـره... ثـم هـو يـرتبط دائمـا بتقـويم اجتمـاعي وأخلاقـي وديـني وسياسي للماضي والحاضر والمستقبل. وتمثل هذه البديهيات المبدئية الأساس الذي يقوم عليه النقد الأدبـي والحكمـي عنـد الـدائرة الضـيقة للنقـاد الجـدد الأوائل..[٩]

ومنذ مطلع الثلاثينيات وخلال عقد الأربعينيـات تزايـد عـدد النقـاد المتعاطفين مع هذه المدرسة الشكلية الناشئة، فيما يمثل المرحلـة الثانيـة مـن تطور المدرسة. وتمكن النقـاد الجـدد إذ ذاك مـن نشـر أفكـارهم ومعتقـداتهم بفعاليـة في المجـلات الأدبيـة وأقسـام الأدب بالجامعـات وكتـب ومنـاهج الكليـات. وكـان النقـاد الرئيسـيون المرتبطـون بالنقـد الجديـد في أواخـر الأربعينيات هم:

تومـاس سـتيرنز إليـوت، وآيفـور أرمسـترونغ ريتشـاردز، وولـيم إمبسون، وريموند ليفيز، عن الجانب البريطاني، وكان ريتشاردز هو المثل الأبرز للنقد الجديد في بريطانيا. وعن الجانب الأمريكي: جون كرو رانسوم، وألن تيت **Allen Tate**، وروبرت بين واريـن **R. Pennwarren** وكليانـث بـروكس **Cleanth Brooks** ووليـام كيرتـز ويمسـات **W. K. Wimsatt**

وكينيث بيرك Kenneth Burk، وريتشارد بالمر بلاكمور Richard Palmer Blackmur... وكان بروكس هو المثل الرئيسي للنقد الجديد، والناطق الرسمي باسمه تنظيرا وممارسة في الولايات المتحدة، وكانت جماعة أمريكا تختلف عن جماعة إنجلترا، في اتخاذها مواقف سياسية واجتماعية وثقافية[١] نظرا لطبيعتهم المحافظة، والتزامهم بمهمة الدفاع عن الأصول.

ومنذ عام ١٩٣٥ بدأوا مرحلة جديدة رأوا فيها أن واجبا عليهم مجابهة الضعف والتردي الذي استشرى في الحياة الأدبية. فاتجهوا إلى التدريس والتنظير في محاولة للإصلاح... ومع هذا النشاط الذي يجمع بين التنظير والممارسة تغيرت جذريا الدراسات الأدبية. وكان الهدف دائما هو توطيد مصطلحات النقد الجديد ومفاهيمه، من مثل: الاهتمام الدقيق المتأني بلغة النص الأدبي، وتكوين الأعراف التي تحدد وتفسر النبرة الأسلوبية، والصوت الشعري والحالة المزاجية لشخصية القصيدة وفعاليات الاستعارة والرموز وتكونها السياقي، وكذلك تحديد وتفسير المباديء الشكلية التي توحد بين الشكل والمحتوى والمعنى؛ وكذلك كيف يشارك القاريء عن وعي في عملية إبداع القصيدة والاستمتاع بالشمولية الكاملة حينما يجدها في القصيدة ويكتشف آلياتها وفعالية وحدتها العضوية الدرامية.

ومن ثم كانت المرحلة الثالثة من تطور هذه المدرسة التي امتدت على مدى عشر سنوات بين أواخر الأربعينيات وأواخر الخمسينيات؛ كانت مع

فقدان الحركة لهالتها الثورية التي وسمت بداياتها الأولى، وفي هذه المرحلة ظهرت كتب تعبر رسميا عن نظرياتها، مثل كتاب " نظرية الأدب " الذي تشارك فيه كل من رنيه وليك René Wellek وأوستن وارن Austin Warren، و" الأيقونة اللفظية " لويمسات، و" المدافعون الجدد عن الشعر" لموري كريجر Murray Krieger، و" النقد الأدبي؛ تاريخ وجيز" لبروكس وويمسات.[11]

ولم يستمر كثير من أعلام هذه المدرسة على انتمائهم لها طويلا، إذ سرعان ما تحولوا عنها متخذين اتجاهات أخرى متجاوزة، وإن دارت في فلك الشكلية، مثل إليوت الذي اتجه للتأليف في النقد الاجتماعي، ومثله كان آيفور ونترز الذي لجأ للنقد الأخلاقي، وكينيث برك الذي راد نظريات تعدد المناهج البحثية، وليفيز الذي فضل النقد الثقافي...

ويرى ليتش أن المدة من أواخر الخمسينيات يمكن أن تكون ممثلة لمرحلة رابعة في تاريخ المدرسة، حيث كان من الواضح أن النقد الجديد قد انتهى بوصفه مدرسة مجددة وأصيلة، وأصبح يمثل تاريخا للنقد الخالص، أو النقد المعتاد.. " فقد ترسخت أفكار ومناهج المدرسة بعمق وانتشرت بعموم وسعة بين النقاد لتصبح عندهم هي جوهر النقد"[12]

# النقد الجديد

جاءت مدرسة النقد الجديد، مثلها في ذلك مثل الشكلية الروسية، رد فعل طبيعيا لما كان سائدا من القراءة الخارجية؛ الانطباعية، والتاريخية، والنفسية، والاجتماعية.. للنصوص الأدبية؛ فدعت إلى التحول في قراءة النصوص إلى الداخل؛ إلى لغة النص، وتراكيبه، وبناه... دعت إلى الدخول في عالم النص، باعتباره عالما مستقلا يستحق أن يرى من داخله.

ويطلق مصطلح " النقد الجديد " على ذلك اللون من النقد الصارم الذي يصب اهتمامه على نصوص أدبية، قصيرة نسبيا وهي في الغالب قصائد، باعتبارها موضوعًا مستقلا، استقلاله أكثر أهمية من معناه، يتم البحث فيه عن لغة خاصة تعارض لغة العلم أو الفلسفة.. حيث فيهما لا بد من استنتاج القصد الصحيح من لغة النص، بينما في النصوص الأدبية يتطلب الأمر شرحا بلاغيا فنيا وتقويما أدبيا قائما على مجموعة من طرائق القراءة الجاهزة.[١٣]

ويرى بروكس أن قيمة القصيدة عند الناقد الجديد تتوقف على مبناها وليس على معناها، ومن الهرطقة، فيما يقول، استخراج المضمون من

القصيدة أو تلخيص النص لأنه يختزل المعنى في مقولة أو عبارة ويضع الأدب في موضع مناقشة مع الفلسفة والعلم والسياسة ويفصل الشكل عن المضمون. فليس التلخيص أبدا هو اللب الحقيقي للمعنى الذي يمثل جوهر القصيدة. ومهمة القراءة هي دراسة المبنى الذي يتكون من كل معقد وموحد من العناصر النصية؛ لغوية وبلاغية ودلالية وفلسفية ونفسية. وإن ما تظهره دائما القراءة الشكلية حسب منهج النقد الجديد- أو ما تسعى إلى إظهاره- هو وجود بناء درامي موحد من القوى البلاغية والدلالية والنفسية والرمزية في حالة من التوازن، وهذا ينطبق على كل أنواع النصوص الأدبية.[١٤]

إن النقد الجديد، فيما يقول كليانث بروكس: " أولا- يفصل النقد الأدبي عن دراسة المصادر والخلفيات الاجتماعية، وتاريخ الأفكار، والسياسة والآثار الاجتماعية، ويسعى لتنقية النقد الشعري من هذه الاهتمامات الخارجية، وتركيز الاهتمام أساسا على الموضوع الأدبي نفسه. والنقد الجديد، ثانيا- يستكشف بناء العمل وليس عقل المؤلف ولا ردود أفعال القراء. ويدعو النقد الجديد، ثالثا- إلى نظرية عضوية للشعر بدلا من المفهوم الثنائي عن الشكل والمادة. وهو يركز على كلمات النص في علاقتها بكامل مضمون العمل، وتسهم كل كلمة في سياق فريد وتستمد معناها المحدد من موقعها في السياق الشعري. ويمارس النقد الجديد، رابعا- قراءة مدققة للأعمال الأدبية ويعنى بدقة بظلال المعاني في الكلمات والأشكال الأدبية

البلاغية وأصداء المعنى في محاولة لتعيين الوحدة السياقية والمعنى في العمل الذي يدرسه. ويميز النقد الجديد، خامسا- بين الأدب وكل من الدين والأخلاق لأن العديد من أتباعه لهم آراء دينية محددة لا يبحثون عن بديل للدين أو للأخلاق أو للأدب."[١٥]

لقد كانت مدرسة النقد الجديد، كما مر القول، تمثل رد فعل لنوع من النقد كان يسيطر على الحياة الأدبية، من مثل إيحائية النقد الانطباعي، أو النزعة الأخلاقية للإنسانية الجديدة، أو التوجه صوب علم الاجتماع عند النقد الماركسي، أو الدرس اللغوي التاريخي... وكلها اتجاهات هيمنت على التدريس في الجامعات وعلى مطبوعات الوسط الأكاديمي.

ومن ثم جاء النقاد الجدد في أمريكا وهمهم الدعوة إلى دراسة عميقة وتفصيلية تحلل النصوص الشعرية بدل الاهتمام بعقل الشاعر وشخصيته ومصادره والبحث في تاريخ الأفكار والمضامين السياسية والاجتماعية.. فكان اهتمام النقاد الجدد منصبًا على الصورة والرمز والمعنى بدرجة أساسية.

وقد اتسم احتجاج النقاد الجدد على الأساليب التقليدية في النقد بالإصرار على أن أخلاقية العمل الفني وقيمته إنما هي وظيفة الخصائص الكامنة في هذا العمل، وأن الأدب لا يمكن أن يقوم بألفاظ أو مصطلحات عامة

لا تمت إلى العمل نفسه بصلة. وهكذا فإن النقد الجديد هو في الأساس صيحة احتجاج ضد الأساليب التقليدية في النظر إلى الحياة وإلى الفن بشكل عام[١٦].

لقد كان هاجس النقاد الجدد هو دفع القارىء إلى اكتشاف آليات العمل الأدبي وتقنياته؛ اكتشاف كيف يعني لا ماذا يعني، وهكذا أفرزت كتاباتهم ومنهجيتهم طريقة ناجحة في التعامل مع الأدب؛ طريقة هي أشبه بدليل إرشادي للتعامل مع الأدب كمادة تقنية، فعاد المشروع الذي قام على مبدأ محاربة الطريقة الأمريكية هو المشروع الذي يجسد هذه الطريقة خير تجسيد، إذ تحول الأدب بين يديه إلى بضاعة تقنية تتبع نمطية الحياة الأمريكية في اهتمامها بإيجاد دليل أو مرشد الاستخدام لكل مستهلك يحتوي على خطوات وإرشادات تجعل منه حاذقا بالكيفية التي يتعامل بها مع أية مادة تقنية[١٧].

ومن هنا يمكن استنتاج أن من الملامح المميزة للنقد الجديد اعتباره العمل الأدبي تحفة، ووحدة منسجمة، وتأكيده على التأويل المحايث للنص، وعزله النص عن كل ما هو خارجه.. إن الأدب عند هذه الجماعة فن، والأصل فيه دراسة خصائصه الفنية والجمالية، وهو ليس تاريخا أو فلسفة، أو علم نفس.. والأثر الفني تكمن فيه كل الخصائص الجمالية التي تعيننا على دراسته.. لذا فجل اهتمام الناقد يجب أن يتوجه نحو الخاصية الجمالية، وليس نحو الظواهر التاريخية، أو الاجتماعية، أو الخلقية[١٨].

لقد كان التركيز المطلق على العمل الأدبي، بعيدا عن أي اعتبارات أخرى، كحياة الشاعر وشخصيته، وبيئته وخلفيته الاجتماعية.. من أبرز ما يميز هذه المدرسة؛ فالعمل الأدبي له قوانينه الخاصة به، ومن ثم فإن مهمة الناقد، عند النقاد الجدد، ليس في أن يكشف عما يعبر عنه العمل الفني، بل أن يرى العمل في ذاته ولذاته، فلا يقومه بمقاييس خارجة عنه، بل بمقاييس نابعة من النص ذاته ومستنبطة منه[19].

إن منهج القراءة عندهم يتطلب من القارىء أن يركز على العمل الأدبي، وليس على استجاباته وأن يتجنب الاهتمامات الخارجية ويستعمل المعايير الفنية الموضوعية. ويفترض هذا الموقف وجود قارىء مثالي[20]؛ قارىء يستطيع أن يلغي ذاته الإنسانية ويتحول إلى آلة جامدة للتلقي!

## بين الشكلية الروسية وشكلية النقد الجديد

ربطنا كثيرا فيما مر بين الشكلية الروسية ومدرسة النقد الجديد، الأنجلو- أمريكية؛ ومع ذلك فالغالب أن إحداهما لم تعرف بوجود الأخرى، ولم تطلع على مشروعاتها إلا في الخمسينيات، مع ترجمة أعمال الشكليين الروس في أمريكا وفرنسا، كما أشرنا إلى ذلك من قبل، فهناك

كتاب " الشكلية الروسية: التاريخ والمذهب " لفيكتور إيرليخ الذي نُشر في فرنسا سنة ١٩٥٥، وكتاب " مورفولوجيا الحكايات الخرافية " لبروب، الذي تُرجم إلى الإنجليزية، ونشر في أمريكا سنة ١٩٥٨، وكتاب " نظرية الأدب: نصوص الشكليين الروس " الذي نقله تودوروف إلى الفرنسية بمساعدة جاكوبسون، سنة ١٩٦٥– ومع انتشار أفكار الشكليين، ومع تعرف النقاد الجدد على فكرهم، كان تكوين النقد الجديد قد اكتمل، وكان أكثر أصحابه قد ذهبوا في أطوار جديدة، تعتمد على الأفكار الشكلية للنقد الجديد، ولكنها تتجاوزها ولا تتوقف عندها. وفي ذلك الوقت الذي ارتحل فيه الفكر الشكلي من الشرق إلى الغرب، كانت نشاطات الشكلية الروسية قد توقفت قبل ذلك بكثير؛ وكأن اللقاء بينهما كان مقدرا له ألا يكون.

ومع ذلك فقد اتفقت أفكارهما في مواضع كثيرة، وبخاصة في المرحلة الأولى للشكلية، والتي تمتد إلى حوالي ١٩٢٥.. حيث كان النص الأدبي يعد معطى منفصلا عن القارىء ومعزولا عن السياق التاريخي الأدبي الذي هو جزء منه. فهذه المرحلة التي نسميها بحق شكلانية تقيم كثيرا من وشائج القرابة مع النقد الجديد[٢١].

ولقد اشتركت شكلية الشرق مع شكلية الغرب في أساس مهم دعوناه من قبل بالجذور الأولى لكل منهما، وهو الاعتماد على مفاهيم المثاليين؛ كانط وهيجل... وأدى بهما هذا الاشتراك في الجذور إلى تشابه كبير في المنهج؛

بداية من رفض السائد من المناهج الخارجية في القراءة: الانطباعية، والتاريخية، والنفسية، والاجتماعية... ومحاربتها، والدعوة إلى الدخول إلى النص الأدبي، والاهتمام به مستقلا عما عداه، والتركيز على لغته، وعلى تراكيبه، وبناه الجمالية، وعلى آليات وجوده..

ولكن النقاد الجدد اختلفوا عن الشكليين الروس في نواح مهمة، فعلى العكس من الاتجاه المحافظ التقليدي والروح الدينية التي سادت المجموعة الأمريكية ظهر اتجاه جمالي عند الشكلية الروسية لا ينبني على أية رؤية دينية موحدة. ولا نجد في الشكلية الروسية ما يشابه فلسفة التاريخ عند النقاد الجدد التي تتأسس على نظرية مأساوية لضياع المجتمع العضوي من البشر وتفكك الإحساس. وقد كرس معظم نقاد موسكو وبطرسبرج أنفسهم منذ وقت مبكر إلى برنامج وضعي جديد لنظرية وصفية للشعر تقوم على الإيمان بالمنهجية العلمية وعلم الأدب. وعلى العكس كره النقاد الأمريكيون العلم عموما ومضوا من الوصف إلى التفسير والتقويم.. بل إنهم كانوا أعداء للعلم، وبهذا كانوا يختلفون جذريا عن الشكليين الروس الذين كانوا يفخرون بارتباطهم بالتقليد العلمي، وكانت النتيجة أن الشكليين من النقاد الجدد اشتغلوا في الأعم بالنقد التطبيقي والحكمي للأعمال المفردة، بينما قام نظراؤهم الروس بمشروعات كبيرة النطاق نسبيا في علم الشعر النظري وتجنبوا في الغالب التفسير والتقويم المعلن.[٢٢]

ومع صعود البنيوية والسيميوطيقا في الستينيات وصلت الشكلية الأوربية الشرقية إلى أوج نفوذها؛ حيث نجحت في دراسة توالي الأنساق الشعرية، لأنها استطاعت الفصل بين الذات والموضوع، واتخذت مسافة من مقامها التواصلي الأدبي الخاص؛ بينما تحولت شكلية النقد الجديد إلى كبش فداء يتهم بإفقار الدراسات الأدبية، وكان هذا طبيعيا لتقوقعهم داخل نسقهم الشعري الخاص؛ ومن ثم فقد النقد الجديد تأثيره في الستينيات وما بعدها لأنه لم يقدم إسهاما ذا وزن في النقد العلمي أو النقد الاجتماعي أو النقد التأويلي[٢٣]، ولم يكن مستغربا أن يتحول عنه أصحابه، متجاوزين إلى آفاق نقدية أكثر رحابة، ترى النص الأدبي بمنظور أوسع وأعمق.

## وقفة إخيرة

وكان مما أخذ على النقد الجديد تجاهله للسياق التاريخي والعوامل الخارجية، وعدم اهتمامه بالمؤلف والقاريء، كما يؤخذ عليه أنه نخبوي النزعة دكتاتوري السياق... ويقال إنه نقد ميكانيكي يجد ما يطلبه في كل نص يختاره.[٢٤]

" ومهما يكن من أمر فإن نجاح النقد الجديد لا مثيل له لا من حيث المادة ولا من حيث النجاح المؤسساتي الذي حققه ليس فقط لنفسه وإنما للنقد الأدبي كتخصص ودراسة منتظمة منظمة."[٢٥]

ومع تعدد الآراء في النقد الجديد، بين مستحسن، وغير مستحسن، فإنه استطاع أن يحد من شأن النقد التاريخي، بل أن يحل محله، غالبا. كما استطاع أن يتصدى بجدارة للمذاهب البنيوية القادمة من فرنسا في وقت كان النقد الجديد يعيش عصره الذهبي. ولعل من بين أسباب عزوف الأمريكيين عن البنيوية أنها جاءت تحمل شبها كبيرا بالنقد الجديد في كثير من الأوجه، لاسيما استقلالية النص ومنهج التحليل اللغوي عند ريتشاردز واليوت وإمبسون.[٢٦]

## الهوامش

[1]- انظر، ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٠، ص ٢٠٦، وعمار زعموش، مدرسة النقد الجديد والنقد الأدبي العربي، مجلة الآداب، العدد الرابع، السنة السادسة، ص ٢١١، وبسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، الكويت، ط١، ٢٠٠٤، ص ٩٦

[2]- عز الدين وهدان، نظرية النقد الأدبي الإنكليزي في السياقات النقدية الأدبية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي – مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – السنة ٢٠ العدد ٢٤٠ نيسان1991

[3]- المرجع السابق.

[4]- انظر ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص ٢٠٧، وبسام قطوس، السابق ص ٩٢

[5]- انظر فنسنت ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠، ص ٤٥

[6]- كان من الأسماء التي أطلقت على النقاد الجدد في أمريكا: النقاد الجنوبيون، والنقاد الريفيون، والنقاد الهاربون. انظر ميجان الرويلي، السابق ص ٢٠٦

[7]- ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص ٢٠٨

[8]- المرجع السابق، ص ٢٠٨

[9]- انظر فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، ص ٤٨- ٤٩، وانظر أيضا ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، عين للدراسات، ط ١، ص ٣٩

[10]- انظر ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص ٢٠٦، ٢٠٩، وشفيق البقاعي، نظرية الأدب، ص ٥٢٠

[11]- فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، ص٤٥

[12]- المرجع السابق، ص ٤٦

[13]- المرجع السابق، ٤٩- ٥١

[14]- المرجع السابق، ٥١- ٥٢

[15]- المرجع السابق، ص٤٧

[16]- انظر عز الدين وهدان، السابق.

[17]- انظر ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص ٢١٠

[18]- انظر: إلرود إبش وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين. ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، ١٩٩٦، ص ٣٣، وبسام قطوس، السابق ص ٩٤- ٩٥

[19]- انظر إلرود إبش، نظرية الأدب في القرن العشرين، ص ٣٤

[20]- فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، ص ٤٥

[21]- انظر إلرود إبش، نظرية الأدب في القرن العشرين، ص ٢٧- ٢٨

[22]- انظر إبش، المرجع السابق ص ٣٤، وليتش النقد الأدبي الأمريكي، ص ٧٣- ٧٤

[23]- انظر إبش، نظرية الأدب في القرن العشرين، ص ٣٤، وليتش، النقد الأدبي الأمريكي، ص ٧٨

[24]- ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص ٢١١

[25]- المرجع السابق.

[26]- انظر وهدان، نظرية النقد الأدبي الإنكليزي في السياقات النقدية الأدبية المعاصرة.



# الأسلوبية

**La Stylistique**

## من خارج النص إلى داخله

تجاوز النقد الأدبي مع الشكلية الروسية، والأنجلو- أمريكية مرحلة الانطباعية، حيث جاءت الشكلية رافضة لتلك النزعة الروحانية المترهلة التي غلبت على النظرية الأدبية الرومانسية في أواخر أيامها، ومفضلة اتخاذ موقف تجريبي وتفصيلي من القراءة[1].

ومن ثم تحولت القراءة من الاهتمام بكل ما هو خارج النص إلى الاهتمام فقط بما في داخله؛ وتأتي الأسلوبية تدعيما لهذا التحول، سواء بالتوازي مع الفكر الشكلي، حيث نشأ كلاهما في الوقت نفسه تقريبا، أو عن طريق التأثر بأفكار الشكليين؛ فالأسلوبية هي الأخرى تحاول أن تتعامل مع النص في ذاته، وفي سبيل ذلك تهمش علاقتها بما هو خارجه؛ علاقتها

أساسا بأدبية النص؛ بمجموعة الشروط التي تجعل منه نصا أدبيا؛ تبحث في لغة النص وعلاقات الكلمات فيه؛ تبحث في أصواته، ومجازاته، تبحث في صوره وأشكاله؛ تبحث في جمال الشكل؛ وفي الأطر الجمالية المتخلقة فيه، والناتجة عنه. وقبل كل هذا ترفض الانطباعية وكل ما يمت لها بصلة.

وتضرب جذور الأسلوبية في حقول كثيرة؛ من النقد الأدبي والبلاغة، ومن علوم اللغة واللسانيات وعلم النص... حتى أننا نستطيع القول دون مبالغة: إن كل قراءة تدخل فيها الأسلوبية بشكل من الأشكال. وكل قارىء مهما كان اتجاهه ومذهبه يتربع داخله أسلوبي، يقوم ضرورة بدراسة أسلوب النص بحثا عن نظامه اللغوي، أو عن شروط أدبيته وخصائصها.. سواء صرح بتلك الخطوات أم لم يصرح.

## النشأة

بهذا المفهوم الذي تقدم نستطيع أن نرجع نشأة الأسلوبية إلى أصول ضاربة في القدم؛ عندنا نحن العرب، وعند اليونان من قبلنا، وعند كل من نظر في نص من النصوص تحليلا أو تقويما، سواء في ذلك أفلاطون وأرسطو[٢]، أو عبد القاهر الجرجاني، وعلي بن عبد العزيز، أو عند غيرهم... فالتحليل الأسلوبي موجود في كل النصوص النقدية، وإن بشكل خاص؛ يخصصه

اختلاف الهدف الذي يسعى إليه كل نص في فرادته، أو كل قراءة في توجهها. وفيما نرى فإن عملية الاستقراء والتصنيف التي سبقت مرحلة التقعيد البلاغي كانت عملية أسلوبية بالدرجة الأولى؛ حين كان البلاغي القديم يبحث عن النصوص الأنيقة، ثم يعلل لهذه الأناقة، ومن ثم كان جمع هذه التعليلات وتلك الشروط فيما عرف بعد ذلك بعلم البلاغة.

يتحدث علماء العربية عن الأسلوب على أنه " الضرب من النظم والطريقة فيه "[٣] كما يقول عبد القاهر؛ وهم بذلك يميزون بين اللغة بوصفها مؤسسة ثابتة وبين الكلام الذي يستعين بثوابت اللغة محققا في الوقت ذاته تفرده وخصوصيته؛ وعبد القاهر في بحثه عن إعجاز القرآن، كان واعيا تماما لمسألة الفرق هذه بين اللغة Langage والكلام Parole– التي أثارها دي سوسير ferdinand de saussure (١٨٥٧– ١٩١٣) بعد قرون طويلة– فالقرآن لغته لغة العرب، وطريقته في التعبير اللغوي طريقتهم، لكن خصوصيته الكلامية تفارق خصوصيتهم، وتتفوق عليها، ومن ثم كان البحث عن شروط التفرد في الاستخدام اللغوي في القرآن الكريم؛ هذا البحث كان بحثا في الأسلوب.

ويتحدث حازم القرطاجني ٦٤٨هـ عن الأسلوب في كتابه " منهاج البلغاء " ويقرنه بالنظم؛ النظم يختص باللفظ بينما الأسلوب فهو من خصوصيات المعنى؛ وعلاقته بأغراض الشعر، يقول حازم: " فالأسلوب هيئة

تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية... الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ "[٤]

وقريبا من حازم كان حديث ابن خلدون عن الأسلوب في مقدمته، حيث ربطه هو الآخر بأغراض الشعر. وعنده نجد تعريفا اصطلاحيا للأسلوب يراه فيه " عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي وظيفته البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفته العروض وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب الصحيحة باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصًا "[٥].

فالأسلوب عند ابن خلدون يدور حول اللفظ، وعند حازم يختص بالمعاني، بينما هو عند عبد القاهر أكثر شمولا وعموما، حيث ينسحب على الصورتين اللفظية والمعنوية، من غير فصل بينهما.

وإن كان العلماء العرب قد تحدثوا عن الأسلوب وقدموا فيه وجهات نظر معتبرة، إلا أن حديثهم كان يجري في سياقات مختلفة، ولا يحدوه قصد

منهجي لتأسيس علم نظري للأسلوب، ومن هنا نحتفظ لعلمائنا بحقوق السبق إلى كثير من الأفكار الأسلوبية، وبخاصة في بحوثهم التطبيقية؛ ونلتفت إلى الغرب لنبحث عن بدايات هذا العلم، وملابسات نشأته، وتحولاته المختلفة التي مر بها على مدى عمره القصير.

ولكن مولد علم الأسلوب، في الغرب يتأخر كثيرا؛ فهو يتحدد بإعلان العالم الفرنسي جوستاف كويرتنج عام ١٨٨٦ " أن علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماما حتى الآن.. فواضعوا الرسائل يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب التي تلفت أنظارهم طبقا للمناهج التقليدية.. لكن الهدف الحقيقي لهذا النوع من البحث ينبغي أن يكون أصالة هذا التعبير الأسلوبي أو ذاك وخصائص العمل أو المؤلف التي تكشف عن أوضاعها الأسلوبية في الأدب كما تكشف بنفس الطريقة عن التأثير الذي مارسته هذه الأوضاع.. ولشد ما نرغب في أن تشغل هذه البحوث أيضا بتأثير بعض العصور والأجناس على الأسلوب.. وبالعلاقات الداخلية لأسلوب بعض الفترات بالفن وبشكل أسلوب الثقافة عموما "[٦]

ومنذ ذلك الحين بدأ الحديث عن علم الأسلوب، وبدأ العلماء بتحديد مجالاته؛ وإن كان الحديث حوله يأخذ شكلا انطباعيا، ويقوم معتمدا على البلاغة القديمة، التي جاء علم الأسلوب، كما يقول صاحبا المعجم الموسوعي الجديد لعلوم اللغة، وريثا مباشرا لها[٧]؛ يكمل عيب الاجتزاء والتشظي الذي

كان يعيبها... حتى جاء الفرنسي شارل بالي Charles Bally ( ١٨٦٥- ١٩٤٧) تلميذ دي سوسير، وجامع محاضراته، الذي كان مؤمنا بارتباط الفكر باللغة ارتباط توحد؛ واللغة ظاهرة اجتماعية، تتكون من نظام أدائي يعبر عن الأفكار المدومة في الكيان المفكر فينا. جاء الرجل ليفتح الطريق إلى الدراسة في نطاق مستقل عن الدراسات اللغوية، والدراسات البلاغة، هو حقل الأسلوب، وليسمه بطابع العلم منذ كتابه الأول " دراسة في الأسلوبية الفرنسية " Traité de stylistique française " الذي نشره عام ١٩٠٢ ثم أتبعه بعدة دراسات نظرية وتطبيقية أسس بها علم أسلوب التعبير الذي يعرِّفه، مركزا على الطابع العاطفي للغة، بأنه: العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي في اللغة المنظمة من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية[٨].

## تحديد المجال

سبق القول إن جذور الأسلوبية تمتد إلى مجالات كثيرة؛ من النقد الأدبي والبلاغة، ومن علوم اللغة واللسانيات وعلم النص... حتى أننا زعمنا أن كل قراءة تدخل فيها الأسلوبية بشكل من الأشكال.

وحتى لا نسلب المنهج منهجيته، ونذيب الأسلوبية في مناهج النقد الأدبي على إطلاقها؛ نعود إلى بدايات المنهج الأسلوبي، في النقد الغربي على وجه الخصوص، فهو بهذه الصفة بدأ شارل بالي بتأسيس قواعده منذ بداية القرن الماضي، بوصفه منهجا لدراسة اللغة، لا الكلام؛ " علم للمعيار، أي نظام مكرس لدراسة عناصر التنوعات الطبيعية ذات القيمة التعبيرية- العاطفية- ولدراسة الاستخدام الأسلوبي الطبيعي للإمكانات التي يتيحها نظام تلك العناصر- في لغة ما لمجتمع ما- والتي تحمل عادة قيمة تعبيرية خاصة "[٩] فأقصى بالي بذلك من حساباته الأسلوبية كل ما يتعلق بالوظيفة الجمالية للغة، أو الوظيفة الأدبية.

وسار هذا المنهج، وتداولته الأقلام والأيدي والألسن منذ ذلك التاريخ إيمانا بالفكرة وكفرا بها؛ فالذين آمنوا بالفكرة، وتابعوا بالي في منهجه الأسلوبي في التحليل أغرقوا في الوضعية وحاولوا جذب الأسلوبية إلى غير مجالها، وبخاصة حين تعاملوا مع نصوص أدبية، حيث غالوا في مسألة البحث عن روح العلم يسِمون بها منهجهم الذي يتعامل في الأساس مع نص أدبي، وإن بأداة علمية هي اللسانيات؛ فكان رد الفعل الطبيعي ضد هذه المغالاة غير المحمودة وضد هذا الشطط العقلاني في منهج البحث أن ظهر اتجاه أسلوبي معاكس لهذا الاتجاه أغرق بدوره في الذاتية؛ ذاتية التحليل، وقال بنسبية التعليل[١٠].. مما أطاح بكل الأفكار التي كانت تتردد حول علمية

المنهج، وكان رائد الدعوة لهذا الاتجاه هو الألماني ليو سبيتزر Leo Spitzer الذي تأثر بكل من كروتشه Benedetto Croce في توحيده بين مفهومي الفن والتعبير، وبين التعبير والحدس؛ فالفن تعبير وخلق خيالي وذاتي، مما يعني أنه ليس هناك واقع لغوي موضوعي ذو طابع اجتماعي أو عام يقوم مستقلا عن الذوات المفردة، مما يؤدي إلى توحد اللسانيات وعلم الجمال؛ والتعبيرات اللغوية لا يمكن أن تفسر أو تقوم أو يحكم عليها إلا بوصفها تعبيرا شعريا. وهو ما يؤدي إلى القول إن اللغة تنشأ مصاحبة لما تقوم بالتعبير عنه من معان. كما تأثر بكارل فوسلر Karl Vossler الذي قبل أفكار كروتشه؛ فاللغة فن، بل إن الفن جزء من اللغة؛ اللغة طاقة ونشاط روحي خلاق، وهي بديهة وتعبير للروح، كما أنها ليست عضوا مستقلا، أو عضوا طبيعيا خاضعا لقوانين ثابتة... وهو يطلق على النظام الذي يدرس اللغة في علاقتها بالخلق النظري الفردي والفني اسم " الأسلوبية "، أو " النقد الأسلوبي "[١١]، والأسلوبية عنده تمثل أساس كل ما هو لغوي، بجانب أنها تشكل أساس الدراسات الأدبية ودراسات النقد الجمالي الأدبي. وكذلك تأثر سبيتزر بفرويد Freud ونظرياته حول اللاشعور، واقتصر على البحث في نصوص العظام والعباقرة[١٢] مفارقا بذلك بالي الذي كان يهتم بنصوص الأوساط؛ فأسهم بذلك، كما يقول فيتور مانويل، في خلق قنطرة تصل بين علم اللغة والأدب؛ فقد كان اللغوي يعلن عداء مريبا ضد الفن،

ويعاني من جهل شديد بالمشكلات الجمالية، وفي المقابل كان المؤرخ الأدبي غير ملم بالمعارف اللغوية المتخصصة التي تعينه على وصف أسلوب العمل الأدبي أو أسلوب الأديب وتحليله بشكل مناسب"[١٣].

ومن هنا كان الشك في قدرة علم الأسلوب على الصمود والبقاء، ودام طويلا صراع الشك واليقين، إلى أن ألقى رومان جاكوبسون، محاضرته حول " اللسانيات والشعرية " في جامعة إنديانا بالولايات المتحدة عام ١٩٦٠ فبشر يومها بسلامة بناء الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب"[١٤].

وبعدها بقليل وفي عام ١٩٦٥ ازداد اللسانيون ونقاد الأدب اطمئنانا إلى ثراء البحوث الأسلوبية واقتناعا بمستقبل حصيلتها الموضوعية، وذلك بعد أن رأوا أفكار الشكليين الروس، ومدى توافقها مع الفكر الأسلوبي حين ترجم تودوروف Tzvetan Todorov أعمالهم إلى الفرنسية، وبذلك ترسخت قدم الأسلوبية علما لسانيا نقديا، ولنا، فيما يقول ستيفن أولمان، عام ١٩٦٩، أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا"[١٥].

وقد تحققت بالفعل تلك النبوءة، فيما سنرى من مناهج نقدية قامت على أكتاف الأسلوبية... وانتهت بالشعرية التي تمثل، بديلا كاملا وأكثر

تطورا للأسلوبية، حيث تحمل منهجها الوصفي وتنطلق منه إلى عوالم أخرى يمكن أن تتفجر في النص"[16].

لقد تفادت الأسلوبية تلك الثنائية المصطنعة بين لغة الأثر ومضمونه، وأقامت نوعية الأثر الأدبي على محور الروابط بين الصياغة التعبيرية- وهو الجانب الفيزيائي من الحدث اللساني- والخلفية الدلالية التي تمثل الجانب التجريدي المحض..."[17]، كما حاولت أن تبتعد عن الجزئية؛ العيب الذي وقعت فيه البلاغة القديمة لتدرس النص في كليته وشموله.

وأصبح ثم أسلوبية أدبية موضوعها النص الأدبي، تتوازى مع الأسلوبية اللغوية ولكل منهجه وغاياته التي يتغياها حتى وإن بحث كلاهما في الظواهر نفسها.

## التعريف والماهية

والأسلوبية على ذلك منهج نقدي يبحث في أساليب النصوص، وطريقه إلى ذلك لغة النص التي يتشكل منها.. حيث الأسلوب هو الطريق، في الكتابة، الذي ينتهجه الكاتب، ولكل كاتب أسلوبه الذي تتحكم فيه

مجموعة مكوناته الشخصية، حتى ليقول بعضهم: إن الأسلوب هو الشخص عينه[18]. ولعلنا ندرك شيئا من هذا عند قراءتنا لبعض الكتاب الذين عرفوا بتميزهم، أو ببصمتهم الأسلوبية المتفردة، وذلك من خلال خصائص عرفت عن أساليبهم في الكتابة، ومن تلك الخصائص ظهرت بعض مناهج تبحث في نسبة نص مجهول إلى صاحبه، أو في ترتيب عناصر العمل أو سياقه ترتيبا تاريخيا[19].

" إن (الأسلوب) ظاهرة تلازم تحقق العملية اللغوية، المحكية منها، أو المكتوبة، وأنها، بنتيجة تجذّرها في التعبير الإنساني، تتكشف بدءاً من مستوى (الجملة)، وتراكيبها المختلفة، كما في أحوال الاستفهام، والتعجب، والتهكم، والسخرية وغيرها، والتي تترك طابعها على القول.. إلا أن مجالها الحقيقي، هو (النص)، والذي يتسع لمقاصد البث اللغوي، كما يتسع للتفنن في الكتابة، فيكشف عن (فرادة) صاحبها، الأمر الذي رجح عند المنظرين كون (الأسلوب) طريقة خاصة للباث للخطاب اللغوي، وخاصة الكاتب، والأديب، في التعبير عن نفسه "[20]

إن الأسلوب ببساطة شديدة هو تجاوز للمعتاد، وانزياح عنه؛ إنه ما يفارق متعارف الأوساط، بتعبير السكاكي، من حيث كون المتعارف هو الطريقة المعتادة في التواصل دون أدنى مجهود ذهني يُبذل من أجل تخطي مرحلة التواصل المعتاد إلى أي مرحلة تالية قصد التأثير في المتلقي، أو حمله

على قبول وجهة نظر ما.. فإذا ما حدث هذا وانتقل المرسل إلى مرحلة التأثير في المتلقي وتغيير هواه ليوافقه فيما يرى؛ دخلنا في باب الأسلوب الذي هو انزياح عن الاستعمال المألوف؛ انزياح ينتج عنه تلك الخصوصية الشخصية التي يتسم بها الأسلوب. ومسألة الانزياح هذه ليست جديدة علينا، فقد تحدث عنها البلاغيون القدماء تصريحا أو ضمنا عند حديثهم عن الأداء البلاغي الذي يتجاوز مرحلة التواصل المعتاد إلى مستويات أخرى أكثر رقيا ليأخذ صفة البلاغة، التي هي " مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته " بما يعني قيام المرسل باختيار شكل خاص من بين أشكال متعددة يمكن أن يأتي عليها الكلام، وإنما اختياره لهذا الشكل بالذات جاء مراعاة لمقتضى حال المتلقي.

فالسياق اللغوي موجود وثابت، واستخدامه المعتاد لا يمثل لمستخدمه أية مشكلة، لكن الناتج لن يكون غير المتعارف الذي استقر عليه السياق، وهذا لا يدخل في باب البلاغة، أو في باب الأسلوب، من حيث نستطيع القول، من خلال هذا التقاطع الذي نراه بين البلاغة والأسلوب؛ إن البلاغة هي أسلبة الأداء؛ أي الخروج به من نطاق المتعارف؛ لكن الخروج على السياق هو ما يمثل بالنسبة للكاتب المشكلة الكبرى، حين يحتاج إلى كل مهاراته، ومواهبه، ومعارفه وخبراته السابقة... ليخصص أداءه في السياق اللغوي، حتى يعرف هذا التخصيص باسمه؛ نقول: هذا أسلوب فلان!

يقول ريمون طحان في هذا الصدد السياقي: " اللغة بناء مفروض على الأديب من الخارج والأسلوب مجموعة من الإمكانات تحققها اللغة ويستغل أكبر قدر ممكن منها الكاتب الناجح، أو صانع الجمال الماهر الذي لا يهمه تأدية المعنى وحسب بل يبغي إيصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها، وإذا لم ينجح هذا الأمر فشل الكاتب، وانعدم الأسلوب "[٢١]

فإمكانات اللغة التعبيرية جمة؛ ومن ثم فالخيارات أمام الكاتب كثيرة، ولكل خيار منها سبب؛ فلماذا استخدم تعبيرا بذاته من بين بدائل متعددة لعرض الفكرة التي يريد عرضها؟ هذا هو سؤال الأسلوبية الأكبر؛ وذلك من حيث اقتناعنا أنه لا شيء مجاني في اللغة الأدبية، وإنما كل شكل، وكل فقرة، وكل جملة، وكل كلمة، وكل صوت.. له وظيفته المحددة في بناء النص.

ومهما يكن المدخل الذي ندخل عن طريقه إلى فهم الأسلوب؛ سواء عن طريق الكاتب المبدع ووجهة نظره، أو عن طريق النص ونتائج البحث الموضوعي التي تبرز لنا خواصه وملامحه المحددة؛ أم عن طريق القاريء وانطباعاته المتكونة من تفاعله مع النص؛ فسوف تحضرنا، بقوة، عبارة مارسيل بروست الشهيرة: " إن الأسلوب ليس بأية حال زينة ولا زخرفا كما يعتقد بعض الناس كما أنه ليس مسألة تكنيك إنه مثل اللون في الرسم؛

إنه خاصية الرؤية التي تكشف عن العـالم الخـاص الـذي يـراه كـل منـا دون سواه "[٢٢]

## الأسلوبية، أو علم الأسلوب

هذا الأسلوب الذي عرضنا له فيما سبق، الذي هـو تجـاوز للمعتـاد، وانزياح عنه، وبخصوصيته التي تحددت يحتاج إلى منهج يتخصص في بحث هذا التجاوز، والانحراف، توجها نحو تحديد فرادته، وخصوصـيته؛ هـذا المنهج هو علم الأسلوب، أو الأسلوبية؛ التي تعني بذلك دراسة الشروط التي تخرج بالنص عن سياق المتعارف المعتاد. والأسـلوبية مصـطلح يـأتي ترجمـة لكلمة Stylistique الفرنسية، والأسـلوبية كمـا يقـول عبـد السـلام المسـدي مصـطلح " يـتراءى حـاملا لثنائيـة أصـولية... دال مركـب جـذره [ أسـلوب Style] ولاحقتـه [ ـية ique ] وخصـائص الأصـل تقابـل أبعـاد اللاحقـة، فالأسلوب.. ذو مدلول إنساني ذاتـي، وبالتـالي نسـبي، واللاحقـة تخـتص- فيما تختص به- بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي. ويمكن في كلتا الحـالتين تفكيـك الـدال الاصـطلاحي إلى مدلوليـه بمـا يطـابق عبـارة: علـم الأسلوب (Science du style) "[٢٣]. حيث ندرس الطريقة التي تتبعها اللغة في نص ما للتعبير عن فكرة.

يحـدد بـيير جـيرو Pierre Guiraud الأسـلوبية بكونهـا البعـد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفـاذ إليـه إلا عبر صياغته الإبلاغية ويراها ميشيل أريفيه Michel Arrivé وصـفا للـنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات[٢٤].

والاتكاء على اللسانيات هو الجانب العلمي الذي يتداخل مع الجانب الانطباعي في القراءة ليسمها بسمة العلمية؛ حلم القراءة القديم.

يقول إنريك إمبرت: " المـنهج الأسـلوبي يغـرق مشـرطه في الكـلام: جانب اللغة الفردي، والعاطفي، والتقويم، والمخيلـة، والبليـغ، والغنـائي، وكل كلمة معنى ( إشارة منطقية إلى اللغة ) وتعبير ( إشارة إلى واقـع المـتكلم النفسي ). والمنهج الأسلوبي لا يترك حجرا دون أن يحركـه بحثـا عـن هـذه الإشارات التعبيرية. "[٢٥]

ويقول: " الأسلوبية يمكن أن تحلل ملامح معزولة في التعبير الفردي وفي التعبير الجماعي. مثلا: أساليب الاستعارة والمجاز، والتطـابق والحـوار الداخلي، وفعالية الفكاهة، والخيال، وقوة القص، وتجربة الزمن في الأنماط الفعلية، والمنظور الذي ترى الشخصيات الرواية مـن خلالـه الواقـع في لعبـة الحدث، والانطباعية والتعبيرية، والتلميحات الفطنـة، وإيقاعـات الكـلام، والواقع المعروض، والمعمار العقلي، واستخدام الإمكانات اللغويـة.. والتنـافر

بين المستويات النحوية والنفسية، وغيرها. ولكن ما يجذبه في العمق ليس الملامح المتناثرة، ولو أن وظيفتها مراجعتها واحدة فأخرى، وإنما العلاقة بين مفهوم العالم لكاتب ما وأسلوبه، ونوع من التناسق المثبت سلفا بين العناصر والمجموع، بين مجموع العمل والمكونات التشكيلية، وبين هذه المكونات ونظرة جمالية... "[٢٦]

" لقد استقرت اليوم نظرية الأسلوب كمعطى جديد للدراسات النقدية التي تتصل بالأدب وتستخرج ما فيه من قيم تعبيرية. وترصد ما فيه من خصائص. "[٢٧] هذا ما يقوله أستاذنا الدكتور محمد عبد المطلب، الذي قضى عمرا طويلا يبحث في الأسلوبيات، وقدم لنا الكثير من القراءات الأسلوبية؛ يرى أن الأسلوبية صارت منهجا نقديا، أو معطى جديدا للدراسات النقدية؛ لأنها تستخرج ما في الأدب من قيم، أو لأنها تعدت دورها كعلم للأدب دوره الوصفي اللساني للنص الأدبي متضلعة بدور جديد تمنح فيه نفسها الحق بإصدار أحكام قيمية، ربما لطول احتكاكها بالنصوص الإبداعية، وبخاصة النصوص الخالدة، التي يأخذ الأداء فيها شكلا عبقريا.

ومهما ادعينا العلمية في قراءاتنا الأسلوبية، فسوف تظل الذاتية هي المدخل الأول والرئيسي لأي قراءة أدبية، يقول كايسر: " على من يتصدى للبحث في أسلوب عمل أدبي معين أن يترك هذا العمل يمارس تأثيره الشامل العميق عليه بدون أن يوجه أي اهتمام ثان للملامح والخواص الأسلوبية،

فالبحث الأسلوبي ليس عملية برهنة رياضية على مقولات مسبقة ولكي تبدأه فأنت محتاج لشحذ كل حساسيتك وقوتك على الحدس دون أن تتخلى عنهما في المراحل التالية "[٢٨]

وإن " التحليل الأسلوبي ضروب تختلف باختلاف ثقافة الدارسين الممارسين، وباختلاف زوايا النظر التي ينظرون منها إلى النص، فمنهم من يمثل تحليله نقطة التقاء اللسانيات وعلم البلاغة، أو اللسانيات والنقد الأدبي.

كما يختلف التحليل الأسلوبي باختلاف الهدف، فقد يكون الهدف منه تحديد مقومات الكلام العادي في جهة، ومقومات الخطاب الأدبي في جهة أخرى، إن تحديد مقومات الخطاب الأدبي دون سواه، انطلاقا من مظان الأسلوب، إنما هي في النصوص الأدبية والكتابات الإبداعية، كما قد يكون الهدف منه تحديد ردود فعل المتلقي إزاء الرسالة اللغوية المتجسمة في النص المدروس، ثم البحث عن دوافع تلك الردود في شكل النص نفسه.

ويختلف التحليل الأسلوبي كذلك، باختلاف مداخل التحليل. فقد يكون المدخل بنيويا، بمعنى أن الانطلاق فيه يكون من مباني المفردات وتراكيب الجمل وأشكال النصوص وهندسة الآثار. أو يكون المدخل بلاغيا ينطلق فيه من الظاهرة الأسلوبية، أو مجموعة الظواهر المستخدمة، كما قد

يكون الدخول إليه من الباب التقني، فتعتمد فيه المقارنة، أو الموازنة، أو تقنيات المقايسة والإحصاء."[29]

وبعد، فالأسلوبية، ليست بديلا للنقد الأدبي، بل هي فرع من فروعه، أعني فرعا يحاول أن ينظم إدراكنا للظواهر النصية اللغوية في العمل الأدبي، بطريقة منهجية. وقد تختلف الأسلوبية عن بعض مدارس النقد الأدبي، من حيث استنادها إلى منهج موضوعي يقوم على مباديء علم اللغة.[30]

وإن موضوع الدراسة الأسلوبية هو التنظيم الحرفي للعمل الأدبي، أي طريقة الكاتب لإنجاز عمل فني، مع الوضع في الاعتبار أن العمل الأدبي عمل فني وموضوع جمالي، أي أنه واقع مختلف عن المادة التي صيغ منها.[31]

# الهوامش

[1] – فيكتور إرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط1 ، 2000 ص 179، وجون إيف تادييه، النقد الأدبي في القرن العشرين: 94 ـ 95، وكذلك: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1991 ص 22.

[2] – يرى أرسطو أن الأسلوب إضافة تتعدى حد التواصل المعتاد، إلى إرادة التأثير في المتلقي، فالناس في حاجة إلى الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحجة.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، المدني 468– 469

[4] – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط2، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط2، 1981، ص 364

[5] – المقدمة

[6] – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985، ص: 12

[7] – **Oswald Ducrot– Jean Marie Schaeffer: Nouveau dictionnaire Encyclopédique des science du langage, Paris, éd. du Seuil, coll. Points, 1995, P.181**

[8] – **انظر: فيتور مانويل دي أجيبيار إي سيلفا، الأسلوبية علم وتاريخ، ترجمة سليمان العطار، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير 1981، ص 133، وصلاح فضل، السابق، ص 15**

[9] – **فيتور إي سيلفا، الأسلوبية علم وتاريخ، ص 134**

[10] – **انظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982، ص 21**

[11] – **انظر: فيتور مانويل، الأسلوبية علم وتاريخ، ص 134– 135**

[12] – **انظر المرجع السابق: 135– 137، وعبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982، ص 20–21**

[13] – **انظر: فيتور مانويل، الأسلوبية علم وتاريخ، ص 136**

[14] – **عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 23**

[15] – **المرجع السابق، ص 24**

[16] – **محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ليبيا، جامعة السابع من أبريل، 1426هـ، ص 9**

[17] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص ٣٦

[18] – هو اللورد بيفون، وينقل عنه بيير جيرو في كتابه الأسلوبية: " إن من الهين أن تنتزع المعارف والأحداث والمكتشفات أو أن تبدل، بل كثيرا ما تترقى إذا ما عالجها من هو أكثر مهارة من صاحبها، كل تلك الأشياء هي خارجة عن ذات الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان عينه، لذلك تعذر انتزاعه أو تحويله أو سلخه " المسدي: ٦٧

[19] – راجع: ستيفن أولمان، الأسلوب والشخصية، ترجمة جابر عصفور، ضمن كتاب الخيال، الأسلوب، الحداثة، نشر المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٥، ص: ٢٠٠؛ وانظر محاولة الدكتور سعد مصلوح: تحقيق نسبة النص إلى المؤلف، دراسة أسلوبية وإحصائية في الثابت والمنسوب من شعر شوقي، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأول أكتوبر ١٩٨٢، ص ١٢٢ وما بعدها.

[20] – عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا ٢٠٠٠، ص ٤٢

[21] – ريمون طحان، الأسلوبية العربية٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٢– ص ١١٦-١١٧.

[22] – نقلا عن صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ٧٤

[23] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص ٣٣– ٣٤

[24] – عن المرجع السابق، ص ٣٤– ٣٥، ٤٨

[25] ـ انظر: إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب١٩٩١، ص ١٩٦– ١٩٧

[26] – المرجع السابق، ص ١٩٥–١٩٦

[27] – محمد عبد المطلب، عرض كتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات، لمحمد الهادي الطرابلسي، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأول، أكتوبر١٩٨٢، ص٢٦٩.

[28] – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ١٤٥

[29]– الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ص ١١٨

[30] – محمود عياد، الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١، ص ١٢٤

[31] – انظر: فيتور إي سيلفا، الأسلوبية علم وتاريخ، ص ١٤١

# البنيوية

**Structuralisme**

## البحث عن علمية الأدب

رأينا ما كان من حماس الشكليين الروس الذي كان يؤججه رغبة عارمة في تجديد الدرس الأدبي؛ وفي تحويل الدراسة الأدبية إلى علم مثل بقية العلوم ذات القوانين النظرية.. ورأينا كيف بدأوا منذ وقت مبكر يتحدثون عما يسمى بالتحليل الصرفي (المورفولوجي) للحكايات، وكيف كان هذا يمثل نوعا من رد الفعل على الانطباعية، وكذلك على الرمزية، وعلى النقد الواقعي والأيديولوجي؛ رأينا كيف كانت الشكلية ثورة على تلك النزعة الروحانية المترهلة التي غلبت على النظرية الأدبية الرومانسية في أواخر أيامها، وأنها كانت تفضل اتخاذ موقف تجريبي وتفصيلي من القراءة... ورأينا ما فعله الفولكلوري الروسي الرائد فلاديمير بروب في كتابه

" مورفولوجيا الحكاية الخرافية " من تفكيك البناء الداخلي للحكاية، واستنباط العلاقات التي تربط مختلف الوظائف الحكائية في مسار قصصي معين؛ ورأينا كيف استنتج من وراء ذلك ما سماه المثال، أو النموذج الوظيفي.

ولعل هذا المطلب ذاته، من بحث عن الموضوعية أو عن الدقة العلمية في مجال الأدب، وكذلك من استبعاد المناهج الخارجية، تاريخية كانت أم اجتماعية أم نفسية... كان هو الهدف الذي سعى البنيويون إليه منذ أوائل القرن العشرين فيما قدمته أولا مدرسة براغ، ثم فيما قدمته المدرسة الفرنسية بعد ذلك في خمسينيات القرن وستينياته... حين استبدلت بالتاريخية المهيمنة على الفكر النقدي السكونية أو الآنية أو الرؤية المنبثقة... حيث جاءت بمنهجها الوصفي في النظر إلى النصوص؛ لا النصوص الأدبية فحسب، بل وغير الأدبية أيضا، وسواء كانت النصوص مكتوبة، أو نصوصا فكرية؛ ولهذا لم تقصر البنيوية نشاطها على الأدب، بل امتدت إلى علوم أخرى مثل علم النفس، والأحياء، والكيمياء، وعلم الاجتماع، والاقتصاد، والأنثروبولوجيا، والتاريخ، والدراسات اللغوية، والنقد الأدبي... إلخ.

لقد كان هناك وعد خلب أغرى كثيرا من الباحثين، أمثال: كلود ليفي ستراوس C. Lévi- Strauss ، ورولان بارت R. Barthes ، وميشيل

فوكو Michel Foucault ، وكثيرين غيرهم بالسير في طريق الكشف الجديد... الجميع يبحث عن حجر الفلاسفة!

وفي سبيل ذلك أهمل الشكليون المضمون لحساب الشكل.

وفي سبيل ذلك أهمل البنيويون الشكل والمضمون لحساب شيء آخر لم يكن أبدا ليخطر ببال أدبي، لولا ما كان من طرح فردينان دي سوسير Ferdinand de Saussure لقضية العلاقة بين اللغة Langue والقول أو ( الكلام ) Parole فالقول حدث فردي يقوم به شخص ما، وهو في قوله يستخدم اللغة التي تمثل نسقا مشتركا نعتمد عليه جميعا اعتمادا لا شعوريا للتواصل فيما بيننا[١].

وإذا كان الأمر كذلك، فالأولى بالبحث والدراسة هو النسق اللغوي وليس القول، الذي هو حدث فردى.

وإذا كان الأمر كذلك- مرة أخرى- فالأولى بالبحث والدراسة هو النسق الكامن وراء أي ممارسة إنسانية، وليس الممارسة ذاتها، التي هي حدث فردى.

وهذا ما اعتقدته البنيوية، واضطلعت من ثم بالبحث عن القوانين الكلية الكبرى التي تكمن وراء عملية الإبداع، وتمنحها شكلها النهائي الذي قد يكون شعرا أو نثرا قصة أو رواية أو مسرحية...

## نشأة البنيوية

ونشأة البنيوية ليست بهذه الحداثة التي نظنها، فهي أقدم بكثير؛ يقول ستراوس في مقابلة أجريت معه: إن " البنيوية لم تولد بين عام ١٩٥٠ وعام ١٩٦٠، وكذلك لم تولد في فرنسا وقد شددت أكثر من مرة على أن أصول البنيوية تعود إلى عصر النهضة، وأن خط سيرها يمر بالفلسفة الطبيعية لدى غوته، ثم باعتمادها طرقاً موازية تمر بألسنية همبولت وسوسير "[٢] فإذا كانت البنيوية الحديثة قد ظهرت بالفعل مع كتابات العالم اللغوي السويسري دي سوسير ( ١٨٥٧– ١٩١٣ ) وبسبب منها، وإن لم نجد في كتاباته حديثا عن البنية، بل نجد فقط النسق أو النظام؛ ومن ثم كان لكتابه " دروس في الألسنية العامة "[٣] دور رئيس في تطور علم اللغة العام، كما رأينا من قبل في حديثنا عن الأسلوبية، كما كان له دور رائد في تكوين هذا الاتجاه البنيوي.

وتتابعت بعده أعمال أخرى أكملت معه أفكار هذا الاتجاه، من مثل كتابات كلود ليفي ستراوس ( في مجال الأنثروبولوجيا ) وجون بياجيه Jean Piaget وجاك لاكان Jacques Lacan ( في مجال التحليل النفسي ) وميشيل فوكو ( في مجال التاريخ الفكري ) ورومان جاكوبسون ورولان بارت وجيرار جنت Genette ( في مجال الدراسات الثقافية والأدبية ) ولوي ألتوسير Louis Althusser ( في مجال النظرية الماركسية ) وكثيرين غيرهم، كانوا جميعا يعملون تحت مسمى البنيوية، رغم أنهم لم يشكلوا أبدا مدرسة بعينها[٤].

وبهذا كانت نشأة البنيوية نشأة لغوية، لكنها لم تكن إذ ذاك غير إرهاصات لعلم جديد لما تكتمل بعد كل معالمه؛ ودام الأمر على ذلك حتى جاء كلود ليفي ستراوس، ليفيد من هذه الإرهاصات في بعض دراساته في علم الاجتماع، وليصبح كتابه المشهور ( الأنثروبولوجيا البنيوية ١٩٥٨ ) بداية حقيقية للبنيوية في فرنسا، حين جعل من البنيوية " محاولة علمية من أجل القيام بحفريات جيولوجية في أعمق أعماق التربة الحضارية، بدلا من الاقتصار على تقديم وصف جغرافي سطحي لبعض ربوع الثقافة البشرية "[٥] فكان أن بدأ بتنحية المنهج التاريخي الثقافي، والمنهج الوظيفي، واستخدم المنهج البنيوي، الذي استعاره- باعترافه هو- من علم " اللسانيات " بصفة عامة و" علم الأصوات " ( الفونولوجيا ) عند نيكولاي تروبتزكوي

Troubetzkoy ( الشكلي الروسي الفار بفكره إلى براغ ) بصفة خاصة؛ فهناك مباديء ثلاثة للثورة المنهجية التي جاءت بها الفونولوجيا، يقوم عليها المنهج الفونولوجي كله، هي- فيما يحدد تروبتزكوي:

أولا- الاهتمام بدراسة البنية السفلية اللاواعية. لا الظواهر اللغوية الواعية.

ثانيا- الاهتمام بدراسة العلاقات بين العناصر، لا العناصر نفسها؛ لأن هذه العلاقات تؤلف " نسقا " صارما محكما.

ثالثا- استبعاد أي نهج تجريبي، واستخدام نهج منطقي استنباطي، انطلاقا من نموذج تم تركيبه، مما يسمح بالوصول إلى قوانين عامة.[٦]

وستراوس يبرهن في مقاله الرائد " التحليل البنيوي لعلم اللغة والأنثروبولوجيا " على أن بإمكان عالم الأنثروبولوجيا، إذا ما اقتدى بنموذج عالم اللغة، أن يعيد إنتاج " الثورة الفونولوجية " وفق نظامه الخاص.[٧]

وإن علم اللغة ليس حافزا ومصدرا للإلهام، وإنما هو بالأحرى نموذج منهجي يوحد المشاريع المختلفة والمتعددة للبنيويين؛ ولكي تهاجم

البنيوية، كما يقول بول ريكور، فإن عليك أن تركز هجومك على أسسها اللغوية.[٨]

" ففي أصل البنيوية نجد أن سوسير قد شرع في انقلاب فكري كبير حين ميز في اللسان بين اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية والكلام الذي عده مجهوداً فردياً، وحين فصل المنظومة اللغوية عن تاريخ اللغة وتطورها، فدعا إلى دراسة اللغة بعيداً عن تاريخها، وسمي منهجه هذا بالمنهج الوصفي، هذه النظرة الجديدة أخذت مع تروبتزكوي وجاكوبسون ومارتينه شكل علم الأصوات الذي أفاد منه ستراوس في بحوثه الاجتماعية، وأخذ عنه ثلاث قواعد أو فكر أساسية هي:

أولاً: فكرة المنظومة وتشكلها نتيجة علاقات عناصرها بعضها ببعض، تتخذ أساساً في التحليل.

ثانياً: علاقة التزامن أو علاقة التطور التاريخي للمنظومة ببناء المنظومة نفسه.

ثالثاً: الانتقال من دراسة الظواهر اللغوية الواعية إلى دراستها في بنيتها التحتية غير الشعورية بهدف الكشف عن قوانين عامة لغوية، إما عن سبيل الاستقراء أو باستنتاج منطقي يعطيها طابع المطلق، وينطلق من

نموذج تم إنشاؤه ويسمح بالوصول إلى قوانين عامة، وهذه القوانين اللغوية تدل إذن على مستوى لا شعوري أي لا علاقة له بالفكر أو التاريخ.

وهذه الفكر الثلاث التي استمدها ستراوس من علم الأصوات اللغوي لها قيمة كبيرة في البنيوية، إذ تعد من أسسها ومنطلقاتها الفكرية الهامة"[٩]

وربما نحتاج هنا إلى أن نراجع مفهوم اللغة عند سوسير، يقول: " إنّ اللغة والكلام عندنا ليسا بشيء واحد. فإنّما هي منه بمثابة قسم معيّن وإن كان أساسياً والحق يقال. فهي في الآن نفسه نتاج اجتماعي لملكة الكلام، ومجموعة من المواضعات يتبناها الكيان الاجتماعي ليمكّن الأفراد من ممارسة هذه الملكة. وإذا أخذنا الكلام جملة بدا لنا متعدّد الأشكال متباين المقومات موزعاً في الآن نفسه بين ميادين متعددة بما فيها الفيزيائي والفزيولوجي والنفسي، منتميا في الآن نفسه إلى ما هو فردي وإلى ما هو اجتماعي. ولا يتسنى لنا ترتيبه ضمن أي قسم من أقسام الظواهر البشرية لأنّنا لا نستطيع أن نستخرج وحدته. أما اللغة فهي على عكس ذلك، كل بذاته ومبدأ من مبادىء التبويب "[١٠].

# البحث عن الأنساق الكبرى

فاللغة سابقة من حيث الوجود، وهي نظام يتركب من عدد من القوانين والقيم الموروثة. أمّا الكلام فهو الجانب الفردي للنسق اللغوي المستمد من تلك القوانين، والدال على جهد الإنسان في ممارسته، على إنتاج عدد لا نهائي من الجمل الممكنة والبليغة. إنّه يجسّد البعد المادي للنّظام اللغوي.

فالبنيوية لا تبحث في محتوى العمل الأدبي، ولا تهتم بخصائص هذا المحتوى؛ إنها تبحث في علاقات الأجزاء في محاولة للكشف عن ذلك النظام الافتراضي الكامن، لا في العمل موضوع الدرس فحسب، بل في النسق الذي يندرج فيه هذا العمل.

ومن هنا فإن عمل البنيوي عمل عقلي بالدرجة الأولى، يسعى فيه إلى الكشف عن القوانين المنظمة للعمل الأدبي الذي يعالجه، لا بحثا عن فهم أفضل لهذا العمل، وإنما لأن تلك القوانين، تمثل البذرة الجنينية للنظام الأكبر، الذي يمثل النص جزءا فيه.

ونزيد الأمر إيضاحا: إن الشكل كما عرفناه سابقا هو وجهة نظر نفسية لموضوع خارجي؛ وجهة نظر تأخذ بنية معينة لا شيء فيها اعتباطي

على الإطلاق، كل كلمة تأتي في مكان يحدده جهاز التعبير بدقة متناهية لتعرض ما كان من أثر على صفحة النفس.. فليس لنا أن نقدم فيها أو أن نؤخر، ليس لنا أن نضيف إليها أو أن نحذف منها، ليس لنا إلا أن نأخذها كما جاءت، ومن ثم ليس لنا إلا أن نؤولها على ما هي عليه من شكل له خصوصيته الكاملة.

إن هذه الخصوصية تحددها تلك القوانين الكامنة في النص، ويعني التوصل إليها الإمساك بالهيكل الرئيسي الذي ينبني عليه، وهذا منطقي تماما، غير أن البنيويين اشتطوا في بحثهم عن قوانين البنية تلك؛ فهي ليست قوانين داخلية، تنبثق من النص وتتعلق بوجدان صاحبه، إنها قوانين خارجية تتعلق باللغة التي يكتب فيها؛ إنها القوانين التي تحكم النسق الذي تم فيه العمل، وهى قوانين لا يتدخل فيها الكاتب، بل تحدث بشكل آلي بعيدا عن وعيه.

ومن هنا يمكننا أن نستبعد تأثير الكاتب في النص، بل أن نعلن موته على نحو ما فعل بارت، فدراسة الكاتب لن تفيد في فهم أفضل للنص، ولكن دراسة النسق أو النظام الذي نشأ فيه النص هذا هو المفيد!

إن الكاتب حين يكتب ( فيما يرى البنيويون ) لا يعبر بما يكتب عن نفسه، وإنما تتقمصه روح النسق الذي يعمل فيه، لتعبر عن نفسها هي،

مستعينة بنصوص أخرى سابقة شاركت في تحديد ذلك النسق على وجهه الذي يتميز بالثبات، وليس على الباحث البنيوي أو الناقد البنيوي، إلا أن يحاول اكتشاف ذلك النسق الكامن من القواعد المتبعة في بناء العمل.

## تعريف البنية La structure

" البنية " سيدة العلم والفلسفة، تحتل الآن مكان الصدارة بين مفاهيم الفكر الحديث؛ فبعد أن كان الفلاسفة حتى ما بعد منتصف القرن الماضي لا يتحدثون إلا عن " الوجود "، و" الذات " و" الإنسان " و" التاريخ " أصبحوا الآن ولا حديث لهم إلا عن " البنية " و" النسق " و" النظام "، و" اللغة "[١١]

وكلمة بنية تعني التشييد والبناء والتركيب، أو هي الهيكل الثابت للشيء، ومعناها في اللغات الأوروبية لا يختلف عن هذا في كثير[١٢].

وكان ظهور كلمة البنية واستعمالها بالمعنى الذي نفهمها به اليوم، في بيان أصدره ثلاثة من العلماء الروس هم جاكوبسون وتروبتزكوي وكارشفسكي، وأعلنوه في المؤتمر الأول للغويين السلاف الذي انعقد في براغ عام ١٩٢٩، وفيه دعوا إلى اصطناع المنهج البنيوي بوصفه منهجاً علمياً صالحاً

للكشف عن قوانين بنية النظم اللغوية، وذلك بعد بيان أصدروه في السنة السابقة في مؤتمر سابق ظهرت فيه أصول النزعة البنيوية، وكانت هذه الكلمة في البداية تستعمل بمعنى المنظومة، ثم أخذت صيغة الصفة بنيوي Structural فأصبحت تحمل ثلاث فكر في آن معاً هي فكرة التزامن ( بمعنى أولوية وضع اللغة على التاريخ ) وفكرة الكيان العضوي ( اللغة من حيث هي وحدة تشتمل على أجزاء ) ثم فكرة التشكل ( اللغة من حيث هي ترتيب محدد بين وحدات متقطعة).[١٣]

وهناك تعريفات كثيرة للبنية، ربما بعدد من تحدثوا عنها؛ فالبنية عند جون بياجيه " نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً ( في مقابل الخصائص المميزة للعناصر ) علماً بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائماً، ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه "

وهي عند كلود ليفي ستراوس تحمل- أولاً وقبل كل شيء- طابع النسق أو النظام. " فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها، أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى "

ويتفق كل من ستراوس وبياجيه في القول بأن البنية " هي القانون الذي يحكم تكون المجاميع الكلية من جهة، ومقعولية تلك المجاميع من جهة أخرى "

وأما جيل ديلوز فيحاول في تعريفه بالبنية أن يستوعب شتى جوانبها، فهي عنده نظام رمزي ذو وضع مكاني خاص يتحدد بعلاقات التقارب والتباعد، والبنية، عنده أيضاً، لا شعورية وذات طابع كموني، أي أن كل ما يطرأ عليها من أحداث أو أعراض ناتج عن داخلها.

أما ألبير سوبول– أحد خصوم البنيوية– فعنده أن مفهوم البنية هو مفهوم العلاقات الباطنة الثابتة المتعلقة وفقاً لمبدأ الأولوية المطلقة للكل على الأجزاء، بحيث لا يكون من الممكن فهم أي عنصر من عناصر البنية خارجاً عن الوضع الذي يشغله داخل تلك البنية، أو داخل المنظومة الكلية الشاملة[١٤].

وللبنية، حسب جون بياجيه، ثلاث سمات أساسية تنطبق على البنيويات الخاصة بمختلف العلوم هي الكلية والتحولات والتنظيم الذاتي؛ أما الكلية **Totalité** فالبنية تتشكل من عناصر متماسكة، لكل منها دور في هذا التشكل، وتكون البنية حصيلة إسهام جملة هذه العناصر وتماسكها في البناء الكلي، كل عنصر بدوره وهذه العناصر تخضع لقوانين تميز المجموعة

بوصفها مجموعة ( وهذه القوانين المسماة تركيبية لا تقتصر على كونها روابط تراكمية، ولكنها تضفي على الكل ككل خصائص المجموعة المغايرة لخصائص العنصر ) فالعناصر في البنية تخضع إذن للقوانين المميزة لهذه البنية التي للكل فيها أولوية مطلقة على العناصر، ويتم تشكل البنية نتيجة العلاقات التي تقوم بين هذه العناصر وطبيعة هذه العلاقات التي تفوق في أهميتها العناصر نفسها، بل هي أهم من الكل بوصفه كلا فليس للعنصر في البنية قيمة في ذاته، ولكن قيمته تكمن في مقدار ما يسهم في بناء المجموعة من خلال علاقته أو علاقاته بغيره، ولذلك يمكن القول بأن الذات تغيب في البنية وتنصهر في بوتقة المجموعة، ويكون من وظيفة التحليل البنيوي التحليل الداخلي للعناصر من جهة، ثم ضبط العلاقات القائمة بينها من جهة أخرى. وهذه العلاقات يمكن أن نميز فيها منحيين واضحين، فإما أن تكون علاقات تضاد وفوارق، ويركز البنيويون على هذا المنحى، ولذلك تعرف البنية عند بعض الباحثين بأنها الدلالة بالتضاد على الكل، فضم التضادات مقولة هامة في البنية، ونذكر على سبيل المثال أن سوسير العالم اللغوي رأى أن أمور اللغة تبرز نسقاً فريداً ينتج بكامله عن إدغام لأزواج تناقضية، وإما أن تكون العلاقات في البنية قائمة على التشابه والتناغم، وستراوس في أبحاثه يقابل أو يعارض الظواهر في البنية بعضها ببعض

للبحث عن أوجه التباين والتشابه وإقامة الحوار فيما بينها في سبيل الوصول إلى الرسالة الحقيقية لهذه الظواهر ودورها في بناء البنية.

على أن هذه العلاقات ثابتة إجمالاً، وإن كانت البنية تتعرض لتغيرات تؤثر في هذه العلاقات ويمكن لهذا أن تعرف البنية بأنها نظام من العلاقات الثابتة الكامنة خلف بعض التغيرات، وعند ستراوس أن البنية علاقات ثابتة قائمة بين حدود متنوعة تنوعاً لا حصر له، وهي علاقات أبسط من الأشياء نفسها.

ثم أنها ليست علاقات اعتباطية أو مطلقة بل هي علاقات مخصوصة بينها روابط محددة، بمعنى أنها قائمة على نظام معين، فالعناصر متضافرة الوجود في البنية متفاعلة الاتصال فيها، وبحكم ترابطها العضوي تتضمن أن تكون منتظمة، ومفهوم الانتظام معناه أن هذه العناصر تتحرك فتفرز في حد ذاتها نوعية علاقات بعضها ببعض، ومن ثم فإن علاقة مفهوم العنصر بمفهوم البنية من جهة ومفهوم النظام من جهة أخرى علاقة جدلية تفاعلية تكاملية، ثم إن في كل مجموعة منظمة ومنتظمة سلسلة عناصر تأتلف بحيث تكون مجموعة تنفرد بنفسها وتتميز من غيرها، وينبغي التنبيه إلى أنه " لا ينحصر مفهوم البنية في التنظيم أو الترتيب بين مختلف أقسام الكل، بل يتعدى هذا الإطار للدلالة على الترتيب الممكن وجوده بين مجموعات مختلفة، والذي يؤدي لهذا الشكل إلى تكوين وحدة في التفرقة

ويمكن أن نجمع ما شرحناه في قول مختصر هو: في كل بنية عناصر متماسكة تقوم بينها علاقات متبادلة منتظمة ذات قيمة كبيرة تفوق قيمة العناصر نفسها، ذلك أنها تسهم في بناء هذه البنية بوصفها كلاً واحداً تخضع لقوانينه، ولهذا الكل خصائصه التي تغاير خصائص كل عنصر، وتفوقها في الأهمية من جهة، وتجعله يختلف عن غيره من جهة أخرى.

التغيرات أو التحولات (Transformations) لا تظل البنية على حالة واحدة أو في حالة سكون مطلق، ولا بد من تغيرات تطرأ عليها، وهي تقبل دائماً من هذه التغيرات والابتكارات ما يتفق والحاجات الجديدة، والمحرك الخفي لهذه التغيرات في نظر البنيويين هو التقابل أو التكافل، فالبنية إذن تنطوي على فعالية حركية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات في داخلها، ولكنها خاضعة في الوقت ذاته لقوانين البنية الداخلية، فينبغي لذلك أن نميز– كما يقول بياجيه بين العناصر التي تخضع للتغيرات والقوانين التي تضبط هذه التغيرات، وهي قوانين ثابتة، والبنية عنده تشكل مجموعة من التغيرات زمنية كانت أم غير زمنية، وهي التي تمنحها صفة المنظومة، ويقول ستراوس " يجب أن تتمتع البنية بخاصة المنظومة أي أن تتكون من عناصر يؤدي أي تغير في أحدها إلى تغيير باقي العناصر الأخرى "، ولكن المنظومة لا تلبث أن تستعيد توازنها الداخلي بعد هذا التغيير.

على أن ما يطرأ على البنية من تغيرات وتعديل في بعض حدودها لا يعني إلغاء هذه الحدود، فإن هذا التعبير إغناء لهذه البنية من جهة، ثم أنه يتحد معها من جهة أخرى على نحو لا نستطيع معه تمييز التكون من التغيرات، وهذا إن دل على شيء فعلى علاقة متينة بين مفهوم البنية ومفهوم التغير.

وأما المقصود بالضبط الذاتي أو التنظيم الذاتي (Autoréglage) إن التغيرات التي تحصل في البنية تنتمي إليها، وتقتضي نوعاً من التسديد الذاتي بمعنى أن أي عنصر جديد يتولد فيها ومنها لا يخرج عن حدودها، فلا تستعين البنية في تحولاتها بعناصر خارجية، وكل ما يطرأ عليها من أحداث أو أعراض ناتج عن داخلها، ولذا تتصف البنية بطابع كموني- على حد تعبير ديلوز- وبالتالي فإن استعادة توازنها الداخلي يتم ذاتياً، فالضبط الذاتي هو الذي يعيد للبنية توازنها بعد ما يصيبها من تغيير، وهو ضبط ينشأ عن قواعد البنية ومعاييرها نفسها، ويتم حسب طرق وسياقات ثلاثة أساسية هي الإيقاعات والتنظيمات والعمليات.

وهذا الضبط الذاتي غايته المحافظة على وحدة البنية وقوانينها من جهة، ويؤدي بها إلى نوع من الانغلاق الذاتي من جهة أخرى. يقول بياجيه: " إن التحولات الملازمة لبنية معينة لا تؤدي إلى خارج حدودها، ولكنها لا تولد إلا عناصر تنتمي دائماً إلى البنية وتحافظ على قوانينها،

وهكذا حين نجمع أو نطرح مطلق عددين صحيحين نحصل دائماً على أعداد صحيحة تثبت قوانين الفريق الجمعي لهذه الأعداد " وعنده أن للبنيات جميعها مثلاً أعلى واحداً مشتركاً في المعقولية هو النظر إلى البنية بوصفها نظاماً مكتفياً فالانغلاق الذاتي مسلمة مشتركة بين البنيات، ولكنه لا يمنع أن تدخل بنية ضمن أخرى أوسع مجالاً منها فتكون بنية فرعية لها مع محافظتها على نفسها، وهذا يعني ( أن البنية الحية تؤلف منظومة مفتوحة بمعنى أنها تحتفظ بذاتها عبر سيالة موصولة من المبادلات مع الخارج وهي تشتمل في الوقت ذاته على دارة مغلقة على ذاتها من حيث أن عناصرها تصون ذاتها بتبادل التأثير فيما بينها، وهي تمنح غذاءها من الخارج ) ولهذا يوجز وصف هذه البنية وصفاً سكونياً، ولكنها في الوقت نفسه ديناميكية في مبادلاتها[١٥]

وعند ستراوس أن البنية علاقات ثابتة قائمة بين حدود متنوعة تنوعاً لا حصر له، وهي علاقات أبسط من الأشياء نفسها.

والنموذج الذي يستحق اسم البنية له عند ستراوس أربع سمات هي:

أولاً: أن يؤلف نسقاً أو نظاماً من العناصر بحيث يؤدي أي تغيير يلحق أحد عناصره إلى تغيير في العناصر الأخرى.

ثانياً: أن ينتمي إلى مجموعة من التحولات بحيث يتكون منها جماعة من النماذج.

ثالثاً: أن يكون قادراً على التنبؤ بالتغيرات التي يمكن أن تطرأ على النموذج في حالة تغير أحد عناصره.

رابعاً: أن يكون كفيلاً بتفسير الظواهر الملاحظة من خلال عمله أو قيامه بوظيفته[١٦].

ومن هنا كان تعريف البنية على أنها: نسق من العلاقات الباطنة؛ هذا النسق له قوانينه الخاصة المنبثقة عن كونه نسقا يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي، على نحو يقضي فيه أي تغير في العلاقات إلى تغير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالا على معنى.... والنسق: نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلا موحدا، وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها...

## خصوصيات البنيوية

الاتجاه البنيوي، فيما يقول ليتش، هو اتجاه عقلاني يهتم بالأفكار قبل اهتمامه بالوقائع الموضوعية..[١٧]

إن جوهر البنية هو " العلاقة " لا " الذوات " المكونة لأطراف العلاقة بين أجزاء النظام الواحد، كما عند ستراوس من أسس الثورة المورفولوجية.

والبنية " ليست شيئا موضوعيا محددا موجودا في العالم الخارجي، ولكنها شيء فكري تحدده طريقتنا في إدراك العالم وترتيب خبراتنا، وينتج عن هذا المفهوم أن المعنى أو التفسير لعمل ما ليس نوعا من الجوهر الكامن داخل الأشياء بل على العكس فالمعنى دائما شيء في خارج الأشياء؛ المعنى هو خاصية تفرض على الأشياء "[١٨]

## بين الشكلية والبنيوية

إن ثم علاقة بين البنيوية والشكلية، وقد سبقت الإشارة إلى شيء من هذا في حديثنا عن جاكوبسون وإسهاماته في مجال بنيوية مدرسة براغ، ولا شك في أن المعرفة الإنسانية متراكبة يعتمد لاحقها على السابق سواء أكان

اعتمادا توافقيا أم عناديا، أي عن طريق نقد المعرفة السابقة ونقضها.... وقد تركت الشكلية الروسية أثرا كبيرا في البنيوية، غير أن كلتيهما اختلفت عن الأخرى في أمور دقيقة:

فالبنية عند البنيويين تنطوي بكيفية ما على مضمونها، بل إنها هي المضمون ذاته وقد تشكل طبقا لنسق المعرفة المهيمن.

أما الشكليون فكما سبق القول كان اهتمامهم ينصب في الأساس على وصف العمل الأدبي، وعلى استنباط آليات البنية فيه. وقد عاب عليهم خصومهم هذا الاهتمام بدراسة الشكل، أو التركيب البنائي للأعمال الأدبية، وإغفال مضمونها الإنساني؛ وكأن الشكل والمضمون كليهما موجود بطريقة ما، والاهتمام الأكبر كان يستحوذ عليه الشكل عندهم.

وإذا كان البحث في خصائص الوحدات التي يتكون منها العمل الأدبي هو أكبر هم الشكلي، على نحو ما رأينا عند بروب في نموذجه الوظيفي؛ فإن كل هم البنيوي هو البحث عن العلاقات بين هذه الوحدات، على النحو الذي نجده عند الباحث البنيوي الفرنسي غريماس A.J.Greimas الذي اعتمد على النموذج الوظيفي لبروب ليقدم لنا نموذجا أكثر تطورا هو النموذج العاملي[19] الذي يمكن تطبيقه بصورة أوسع على أنواع القص المختلفة، لا على نوع واحد هو الحكايات الخرافية.

وعلى الرغم من التقارب الكبير بين البنيوية والشكلانية وتأثير الثانية في الأولى، إلا أن ذلك لا ينفي طابع المخالفة في دارسة النص الأدبي على أساس علمي، فقد ذهب إيبشت وفوكما، إلى أنّ الشكلانيين الروس، الذين كان نشاطهم محدوداً (١٩١٤ - ١٩٣٠)، لا ينظرون إلى الأدب كموضوع لعلم الأدب، إنما الذي أسسوا عليه رؤيتهم النقدية والمنهجية هو مفهوم الشعرية، والذي حدّده كموضوع لعلم الأدب، بقوله إنّ الشعرية هي التي تجعل من عمل معطى عملاً شعرياً. والمناهج مهما تتعدد وتتطور، فإنّها لا تحاصر الخطاب الشعري نهائياً، لأنّه فوق المناهج، على الرغم من الرغبة القوية لتطويره.

وهناك فرق آخر بينهما يتمثل في دعوة الشكليين إلى انعزالية الأدب، بينما يؤكد البنيويون على استقلال الوظيفة الجمالية فحسب " وكانت هذه هي الصياغة الموفقة للمشكلة؛ الاستقلال لا الانعزالية، ومعناها أن الأدب يعد نوعا متميزا من الجهد الإنساني، لا يمكن شرحه تماما باستخدام المصطلحات المستقاة من مجالات الأنشطة الأخرى مهما قربت منه، وهذا يؤدي بدوره إلى أن فكرة ( أدبية الأدب ) ليست مظهره الوحيد، وليست مجرد عنصر بسيط فيه، ولكنها خاصيته الاستراتيجية التي توجه العمل الأدبي كله، ومبدأ تكامله الحركي بحيث لا يعد تكديسا لمجموعة من

الوسائل، ولكن بنية مركبة متعددة الأبعاد مندمجة في وحدة الشيء الجمالية "[20]

# الهوامش

[1]- Oswald Ducrot– Jean Marie Schaeffer: Nouveau dictionnaire Encyclopédique des science du langage, Paris, éd. du Seuil, coll. Points, 1995, P.292- 295

[٢] – مجلة الفكر العربي المعاصر– عدد البنيوية ص ٧٦

[٣] – انظر الكتاب تعريب صالح الفرمادي، ومحمد الشاوش، ومحمد عجينة، طبع الدار العربية للكتاب ١٩٨٥.

[٤] – جوناثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة مصطفى بيومي عبد السلام، ضمن المشروع القومي للترجمة، بالمجلس الأعلى للثقافة (٥١٤) ط١، ٢٠٠٣، ص ١٦٨

[٥] – زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، ص ٩

[6] - Oswald Ducrot– Jean Marie Schaeffer: Nouveau dictionnaire Encyclopédique des science du langage, P.259

وانظر: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص ١٠، و جوناثان كلر: الشعرية البنيوية، ترجمة السيد إمام، دار شرقيات، ط١، ٢٠٠٠، ص٢١–٤٩؛ وصلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ص ١٣٠

[٧] – جوناثان كلر، الشعرية البنيوية، ص٢٢

[٨] – كلر، الشعرية البنيوية، ص ٢٢

[٩] – عبد الفتاح المصري، البنيوية، مجلة الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ١٢٨ كانون الأول ١٩٨١.

[١٠]– سوسير، دروس في الألسنية العامة، ص ٢٩

[١١] – زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص ٧

[١٢] – انظر صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ١٧٥

[١٣] – عبد الفتاح المصري، المرجع السابق.

[١٤] – انظر: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص ٣٢– ٣٩

[١٥] – عبد الفتاح المصري: المرجع السابق.

[١٦] – زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ٣٣– ٣٥

[17] – شكري عياد، موقف من البنيوية، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١، ص ١٩٠

[18] – حامد عبد اللطيف، البنيوية، ضمن كتاب، قراءات في اللغة والأدب، كلية الآداب بجامعة طنطا، ط١، ٢٠٠٣، ص ٢٦٧– ٢٦٨

[19] – هذا النموذج وضعه Greimas معتمدا على الفصل السادس بصفة خاصة من كتاب بروب " مورفولوجيا الحكاية الخرافية "، حيث استطاع من خلاله بلورة نموذج من ستة محاور متضمنة في ثلاث علاقات رئيسية، هي علاقة الرغبة Désir وعلاقة التواصل Communication وعلاقة التنازع Lutte، انظر، Jean-Michel Adam, Le récit, P. 59 - 61 ، واعتمد Todorov على هذا النموذج في تحليله لنسق العلاقات في رواية " العلاقات الخطيرة " انظر: Tzvetan Todorov, Les catégories du récit Littéraire,P. 138 - 144 والأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة، ط١، ص: ٥٠

[20] – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ١٢٣



# البنيوية الأدبية

## نظرية البحث السردي

رأينا كيف تركت الشكلية الروسية أثرا كبيرا في البنيوية؛ أثرا يفرضه التطور المعرفي، ووجوب استفادة اللاحق من السابق، ورأينا بعضا من أوجه الخلاف بينهما، حيث تنطوي البنية عند البنيويين بكيفية ما على مضمونها؛ بل إنها هي المضمون ذاته وقد تشكل وفقا لنسق المعرفة المهيمن.. وفي حين أهمل الشكليون المضمون واهتموا بالشكل، وبوصف البنية ومكوناتها، وبالبحث في خصائص تلك المكونات الجزئية فيها- نجد البنيويين يهتمون بالبحث عن العلاقات بين هذه الوحدات.

لقد اعتمد البنيويون إذن على تراث الشكليين، وحاولوا تطويره ما وسعهم الجهد ليصلوا إلى منهج علمي دقيق يعد بالفتح الأكبر في مجال الغزو

الأدبي... ولكنهم وصلوا في النهاية إلى طريق مسدود؛ فقد تم استبعاد روح النص، وتاريخه، وصاحبه، ومتلقيه... ولم يتبق من شيء بعد ذلك يمت للأدبية بصلة. وقد كان الهدف الأكبر لسعي الشكلية ومن بعدها البنيوية يتمثل في البحث عن تلك الأدبية.. غير أن هذه الرغبة خبت في خضم البحث عن الأنساق الكبرى.

فكان على البنيويين أن يراجعوا حساباتهم، وأن يتراجعوا عن أفكارهم الكونية، ويعودوا إلى حديقة الأدب الزاهرة، يستمتعون بجمال كل زهرة فيها في فرديتها الخاصة التي تتميز به عن غيرها، بعيدا عن جفاف النسق الزهري الذي شغلوا أنفسهم به زمنا طويلا.

لقد حاولت البنيوية في طورها الجديد، التي نستطيع أن نسميها البنيوية الشعرية، أو البنيوية الأدبية- حاولت أن تضع نموذجا متطورا لتحليل السرد يمكن أن نطلق عليه: " نظرية البحث السردي " وقد اعتمد البنيويون على تراث الشكليين في تطوير برنامجهم النقدي، كما يتجلى في العدد الثامن من مجلة " تواصل Communication " سنة ١٩٦٦ التي كانت تصدر في فرنسا، وكان هذا العدد يضم أسماء مهمة مثل بارت R. Barthes وتودوروف T. Todorov وجيرار جنت G. Gentte... فنرى بارت في مقاله " مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص " يستعيد عمل بروب ويعتمد عليه في مستوى الوظائف الذي اقترحه ضمن مستويات تحليل السرد؛

فيقول: " ونقترح للتمييز في العمل السردي بين مستويات ثلاثة من الوصف: مستوى الوظائف ( بالمعنى الذي يعطيه كل من بروب وبريمون Bremond للكلمة ) ومستوى الأفعال ( بالمعنى الذي يعطيه لها جريماس Greimas عندما يتحدث عن الأشخاص بوصفها فواعل ) ومستوى السرد الذي يمثله مستوى الخطاب عند تودوروف "[1] والوظائف عند بارت على طبقتين: توزيعية (Unités distributionnelles ) وهي تتوافق مع وظائف بروب التي أعاد بريمون استخدامها حديثا، وهذا النوع يحتفظ له بارت باسم "الوظائف " وهناك أخرى إدماجية ( Unités intégratives ) وهي وحدات معنوية؛ لأنها- كما يقول- تحيل على مدلول وليس على فعل، ومن ثم فلا تحتاج في إدراك دورها إلى فعل لاحق، وهي على العكس من الأولى تكثر في أنماط السرد الأكثر تعقيدا، بينما تكثر الأولى في الحكايات الشعبية[2]. وعلى عكس بروب يرى بارت أن التسلسل المنطقي- لا الزمني- بين الوظائف، والوحدات الحكائية هو الذي ينبغي أن يكون الأداة الحقيقية لدراسة تركيب الحكي[3].

ونجد تودوروف معتمدا على تمييز توماشفسكي السابق بين المتن، والمبنى في العمل الحكائي، يميز هو الآخر بين القصة والخطاب، ويرى أنه لفهم وحدة العمل ذاتها ينبغي عزل هذين المظهرين، والبحث في مكونات كل منهما؛ فدراسة السرد من حيث هو قصة تعني دراسة منطق الأفعال

الروائية؛ إذ إن تتالي الأفعال لا يكون اعتباطيا في سرد ما، إنما يخضع لمنطق معين[4]، فينبغي البحث عن هذا المنطق. وهذه الأفعال تقوم بها شخصيات ينبغي كذلك دراسة العلاقات فيما بينها.

أما السرد بوصفه خطابا فيفرق تودوروف طرائق الخطاب بين مجموعات ثلاث: زمن السرد الذي يعني البحث عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب؛ ومظاهر السرد أو الكيفية التي تدرك بها القصة من طرف السارد؛ وصيغ السرد التي تتوقف على نوعية الخطاب المستعمل من قبل السارد في نقل القصة[5]. وبذلك أسهم الرجل في تحقيق البرنامج الطموح للشعرية الجديدة المتمثل في التوصل إلى تصنيف مجرد لمقولات ثابتة للسرد[6].

وضمن كتاب هذا العدد نجد جنت الذي لا يبعد كثيرا عما فعل تودوروف من اعتماد على تراث الشكليين الروس، وتوماشفسكي بخاصة، مستعينا كذلك بتمييز بنفنيست **Benveniste** بين القصة والخطاب، لوضع نظريته في تحليل السرد التي يتضمنها كتابه " محسنات ٣: **Figures III** " فيبدأ بتحديد المصطلحات التي يقترحها: مطلقا اسم القصة على المدلول، أو المضمون السردي... واسم الحكاية على الدال، أو المنطوق، أو الخطاب، أو النص السردي نفسه، واسم السرد على الفعل السردي المنتج، ومن ثم يرى أن مستوى الخطاب السردي وحده من بين المستويات الثلاثة هو الذي يقدم نفسه مباشرة للتحليل النصي[7]. وتحليل الخطاب السردي كما يرى: هو في

الأساس- دراسة العلاقات بين الحكاية والقصة، وبين الحكاية والسرد، وبين القصة والسرد[8].

وينطلق جنت من اقتراح تودوروف الذي سبقت الإشارة إليه، والذي يصنف بنية الحكاية إلى مقولات ثلاث: الزمن، وفيه يدرس العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، ومقولة الجهة ( مظاهر السرد ) أو الكيفية التي يدرك بها السارد القصة. ومقولة الصيغة، أي نمط الخطاب الذي يستعمله السارد.

وهو وإن كان يتبنى مقولة الزمن كما هي عند تودوروف فإنه يرى أن يعدّل كثيرا في المقولتين الأخريين، بحيث إنه " يجب إعادة تجميع ما كان يوزعه تودوروف بين الجهة والصيغة، في مقولة واحدة ضخمة نسميها مؤقتا مقولة أنماط التمثيل أو درجات المحاكاة "[9].

وهكذا أصبحت لدينا نظرية للبحث السردي، بدأ تودوروف بوضع أسسها، ثم شاركه جنت في تطويرها لتظهر في صورة منطقية متكاملة. هذه النظرية تبدأ بافتراض انقسام الحكاية المسرودة إلى قسمين، هما: المعنى والمبنى؛ ومن ثم تبحث المعنى منفصلا تحت اسم المتن الحكائي، وتبحث المبنى هو الآخر منفصلا تحت اسم المبنى الحكائي، ولسنا هنا بحاجة للتذكير بكلام توماشفسكي الذي سبقت الإشارة إلى أهميته.

فالحكاية المسرودة، طبقا لهذه النظرية، تتفرع إلى قسمين كبيرين هما: القصة، بمعنى المتن الحكائي، والسرد بمعنى المبنى الحكائي. أما الأول فيتعلق بالأحداث والشخصيات، وأما الثاني فيتعلق بتنظيم الأحداث في نظام خاص، بكيفية خاصة، من خلال سارد يتوجه به إلى مسرود له.

وإن دراسة العمل السردي بوصفه متنا حكائيا، تعني دراسة مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، وتمثل مادة أولية للحكاية الواقعة من أشخاص؛ ودراسة المتن الحكائي لا تخرج عن محورين اثنين:

المحور الأول- الأحداث.

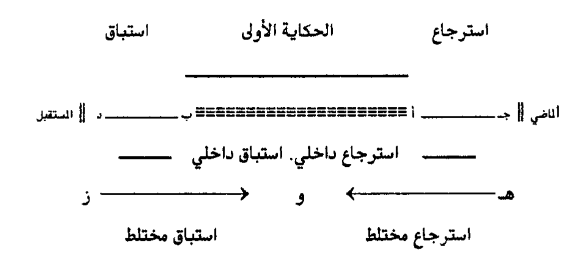
والمحور الآخر- الشخصيات التي تقوم بهذه الأحداث أو تؤدي هذه الوظائف، وما بينها من علاقات، ودوافع تدفعها إلى ما تقوم به من أفعال.

وأما دراسة العمل السردي بوصفه مبنى حكائيا، أو خطابا سرديا، فذلك يعني دراسة بنيته الزمنية، وصيغته، ورؤيته السردية، أو وجهة النظر التي يحملها، وذلك على نحو ما سنرى بعد.

# البنية الزمنية في السرد الروائي

إن دراستنا للزمن السردي، تعني أساسا دراسة العلاقات القائمة بين زمن المدلول وزمن الدال؛ بين زمن القصة التي وقعت بالفعل، وزمن السرد الذي يعيد صياغتها، لا كما وقعت وإنما كما يريد السارد، تركيزا على أحداث، وتركا لأحداث، تبعا لأهمية بعضها أو عدم أهميته؛ فإذا كان زمن القصة تاريخيا بمعني أنه يخضع للتتابع المنطقي للأحداث وفقا لتسلسلها الزمني، فإن زمن السرد لا يخضع لأي قيد من ذلك؛ مما يؤدي إلى حدوث ما أطلق عليه جنت اسم المفارقات الزمنية ( Anachronies ) الذي يعني مختلف أشكال التنافر الزمني بين ترتيب القصة، وترتيب الحكاية، وهذه المفارقات قد تكون هي بدورها استباقا (Anticipation ) لأحداث لاحقة، أو استرجاعا (Rétrospection ) لأحداث ماضية، ويمكن للمفارقة الزمنية- كما يقول- أن تذهب في الماضي أو في المستقبل، بعيدا أو غير بعيد عن اللحظة الحاضرة، التي يتوقف فيها السرد، تاركا مكانا للمفارقة الزمنية، هذه المسافة الزمنية يسميها مدى المفارقة الزمنية ( Portée de l'anachronie ) التي ربما اشتملت هي نفسها على مدة قصصية طويلة أو قصيرة، هذه المدة يسميها سعة المفارقة (Amplitude )[١]

ويمكننا وضع هذا التصور في الرسم التوضيحي التـالي؛ حيـث تمثـل المسافة ( أ- ب ) الحكاية الرئيسية التي يتم حكيها، وتمثل حاضر السـرد؛ هذه الحكاية ترتبط بعلاقات مـع الماضـي ( اسـترجاعات: جـ- أ / هـ- و ) ومع المستقبل ( استباقات: د- ب / ز- و ):




## الاسترجاعات[11] [Analepses]:

هي عودات إلى الماضي تمثـل- قياسا إلى الحكايـة المندرجـة فيهـا- حكاية ثانية زمنيا، حيث يتوقف تنامي الأحداث باستعادة أحـداث ماضـية بالنسبة لزمن السرد " وبصفة عامة، فإنـه بالقيـاس إلى مفارقـة زمنيـة مـا، يمكن لمجموع السياق أن يمثل حكاية أولى "[12].

والاسـترجاعات تنقسـم إلى ثلاثـة أصـناف: خـارجيـة، وداخليـة، ومختلطة: الاسترجاع الخارجي هو ذلك الاسترجاع الذي تظل سـعته كلـها خارج النطاق الزمني للحكاية الأولي[13]. والاسترجاعات الداخلية، على عكس

السابقة، تظل سعتها محصورة داخل النطاق الزمني للحكاية الأولي، والنوع الثالث الاسترجاعات المختلطة، تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعتها متعدية لها[١٤]؛ الاسترجاعات الخارجية لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال تلك الحكاية عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك، وليست الاسترجاعات الداخلية كذلك، حيث إن حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى لارتباطها بممارسة البداية من الوسط مستعيدة السابقة السردية كلها؛ لذلك فهي تنطوي على خطر الحشو والتضارب.

## الاستباقات [ Prolepses ]:

هنا أيضا يميز جنت بين استباقات داخلية وأخرى خارجية؛ حيث إن حد الحقل الزمني للحكاية الأولى يتعين بوضوح بواسطة المشهد الأخير غير الاستباقي. فالاستباقات الخارجية كذلك تظل سعتها كلها خارج النطاق الزمني للحكاية الأولي، بينما الاستباقات الداخلية تظل سعتها داخل نطاق الحكاية الأولـي، تماما كما في الاسترجاع الداخلي " وتطرح الاستباقات الداخلية أنواع المشكلات نفسها التي تطرحها الاسترجاعات الداخلية، مثل التداخل، واحتمال ازدواج العمل بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي[١٥]. والاستباقات التكرارية قلما توجد إلا في حالة إشارات وجيزة، تُرجع مقدما إلى حدث سيروى بعد ذلك بالتفصيل - وهي في ذلك

كالاسترجاعات التي من النمط نفسه- وإذا كانت الاسترجاعات التكرارية تؤدي وظيفة تذكير لمتلقي الحكاية، فإن الاستباقات التكرارية تؤدي دور إعلان له[16] وهو يفرق هاهنا بين الإعلانات الصريحة أصلا، وما يستحق أن يسمى طلائع، التي هي مجرد علامات بلا استشراف ولو تلميحي، لن تكتسي دلالتها إلا فيما بعد " فالطليعة- بخلاف الإعلان- في مكانها من النص، ليست- في الأساس- غير بذرة غير دالة، بل خفية لن تظهر قيمتها إلا فيما بعد، وبكيفية استعادية "[17]

ونتيجة لدراسة العلاقات بين الزمنين ( زمن الدال وزمن المدلول ) نجده- إلى جانب حديثه عن الترتيب، أو النظام ( **L'ordre** )- يتحدث أيضا عن المدة أو الديمومة أو الاستغراق (**La durée** ) وعن التواتر ( **La fréquence** ).

فعن المدة يرى جنت أن مقارنة مدة السرد القصصي بمدة القصة التي يرويها هذا السرد، عملية أكثر صعوبة من دراسة الترتيب والتواتر؛ وذلك لسبب بسيط هو أن أحدا لا يستطيع قياس مدة سرد ما، ومن ثم نفتقد النقطة المرجعية أو درجة الصفر التي هي في حالة الترتيب تزامن بين المتتالية القصصية والمتتالية السردية[18]، ومن ثم يرى أنه يجب العدول عن قياس تغيرات المدة إلى ملاحظة الإيقاع الزمني، المتمثل في الحركات السردية

الأربع: الحذف، والوقفة الوصفية، وبينهما وسيطان هما: المشهد والمجمل[١٩].

أما **الحذف** ( Ellipse ): فهو أقصى سرعة يمكن أن يسير بها السرد، وتتمثل في تخطيه لأحداث بأكملها دون الإشارة إليها، وكأنها ليست جزءا من المتن الحكائي؛ كإلغاء التفاصيل الجزئية أو الأحداث قليلة الأهمية في سياق ما... إن مدة السرد هنا تساوي صفرا، بينما مدة الحكاية تشغل حيزا في التاريخ طال أم قصر. وينقسم الحذف إلى أنواع ثلاثة:

١- حذف صريح ( Explicite ) وينتج إما عن إشارة ( محددة أو غير محددة ) إلى المدة الزمنية المحذوفة، وفي هذه الحالة فإن هذه الإشارة هي التي تشكل الحذف بما هو مقطع نصي، والذي لا يساوي عندئذ الصفر تماما؛ وإما عن حذف مطلق ( درجة الصفر في النص الحذفي ) مع إشارة إلى الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية، وهذا الشكل الأخير- يقول جنت- حذفي بصرامة أكبر، وهو ليس أكثر إيجازا بالضرورة؛ لكن النص يومئ في هذا الشكل إلى الإحساس بالفراغ السردي أو الثغرة إيماءة أكثر تماثلية ( Analogique ).

٢- حذف ضمني ( Implicite ) ولا يصرَّح في النص بوجوده، وإنما يُستدل عليه من ثغرة في التسلسل الزمني، أو انحلال للاستمرارية السردية.

٣- حذف افتراضي ( خالص الافتراضية ) (hypothétique) وهو أكثر أشكال الحذف ضمنية، وتستحيل موقَعته، بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان، وإنما ينم عنه استرجاع ما بعد فوات الأوان.

**الوقفة الوصفية** ( pause ): وهي، على عكس الحذف، السرعة الدنيا التي يمكن أن يسير بها السرد، و هي عبارة عن توقفات وصفية تقطع المسار الزمني للسرد، مما يعطي إحساسا بتوقف الزمن بينما يستمر السرد في تقديم الكثير من التفاصيل الجزئية، حول موضوع ما.

**المشهد** ( scène ): وفيه يترك السارد الأحداث تتوالى بنفسها دون تدخل منه، فتتركز الأحداث من ثم وتعرض بكل تفاصيلها، وفيه يتطابق زمن القصة وزمن الحكاية.

**المجمل** ( sommaire ): هو اختصار أحداث جرت في عدة أيام، أو شهور، أو سنوات في بضع فقرات أو بضع صفحات، دون تفاصيل أعمال أو أقوال[٢]، وهو ربما يشغل مكانة محدودة في مجموع المتن السردي.

ويمثل وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر، أو الخلفية التي عليها يتمايزان.

وأما عن التواتر السردي (La fréquence ) أو علاقات التكرار بين القصة والسرد، فإن ذلك لم يدرس إلا قليلا قبل جنت[٢١]، الذي يراه مظهرا من المظاهر الأساسية للزمنية السردية، إذ إن الحدث ليس بقادر على الوقوع فحسب، بل يمكنه كذلك أن يقع مرة أخري، أو أن يتكرر عدة مرات، وفي المقابل فإن الملفوظ السردي هو الآخر يمكنه أن يقع مرة أخري، أو أن يتكرر عدة مرات؛ وبين قدرة الحدث، وقدرة الملفوظ السردي على التكرار يقوم نسق من العلاقات؛ فيمكن لحدث وقع مرة واحدة أن يُروى مرة واحدة، ويطلق على هذا النمط اسم الحكاية التفردية ( récit singulatif ) وهي تخرج بذلك عن حد التواتر؛ إذ ليس هناك تكرار لا على مستوى الحدث، ولا على مستوى السرد. وأما النمط الثاني ففيه يُروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية، ويرده إلى النمط الأول لتوافق تكرارات الحكاية مع تكرارات السرد؛ فهو يرى أن التفردي لا يتحدد بعدد مرات وقوعه من الجانبين، بل بتساوي هذا العدد. والنمط الثالث: أن يُروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة، وهذا النمط يسمى الحكاية التكرارية ( récit répétitif ) وأما النمط الرابع ففيه يُروى مرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية، ويسميه ( récit itératif )[٢٢] هذا ونلفت إلى أن جنت يرى أن

التكرار بناء ذهني يتحقق باستبعاد خصوصية كل حدث، مع الاحتفاظ بالمشترك بين الأحداث المتشابهة ويكون ذلك بتجريد الأحداث من سياقاتها، ومن دلالات مواقعها الخاصة التي تكسبها دائما معنى جديدا يخرجها من دائرة التكرار.

## الصيغة السردية

منذ جمهورية أفلاطون، نجد التفريق بين طريقتين لنقل الكلام: أ- الحكاية الخالصة، حيث يكون الشاعر نفسه هو المتكلم، من غير أن يحاول الإيحاء بأن أحدا آخر هو الذي يتكلم. ب- المحاكاة ( التقليد ) حيث يبذل الشاعر جهدا ليحملنا على الاعتقاد بأنه ليس هو المتكلم، وإنما شخصية ما. فالمحاكاة من ثم تحيل على النقل غير المباشر للكلام[٢٣].

ومع نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين يعود الحديث مرة أخرى عن الحكاية الخالصة والمحاكاة، ولكن تحت أسماء أخرى: كالتعبير ( Telling ) والعرض ( Showing ) مع هنري جيمس وأتباعه. حيث دعا هنري جيمس إلى توجيه الاهتمام نحو عرض الحدث، أو مسرحته، لا إلى سرده؛ فعلى القصة أن تحكى نفسها بنفسها. أو كما يقول بيرسي لُبّوك: إن على الكاتب أن يتجه نحو الدراما فيأخذ له موضعا وراء

المحدث، تاركا الشخصيات تعبر عن نفسها بتلقائية، بعيدا عن تدخله المباشر بأفكاره الخاصة[٢٤].

ولدى الشكليين الروس، نجد كذلك هذا التمييز، ولكن، كما نرى عند توماشفسكي تحت اسم: السرد الموضوعي ( **Objectif** ) والسرد الذاتي ( **Subjectif** ) في الحالة الأولى نجد الراوي المحايد، الذي لا يتدخل في سير الأحداث، وإنما يصفها فحسب كما يراها، تاركا الحرية للقارئ في تفسير ما يُحكى له. بينما في السرد الذاتي تُقدم الأحداث من خلال ذات الراوي، فتأتى مشبعة بأفكاره التي يحاول أن يفرضها على القارئ، ويحمله على الاعتقاد بها[٢٥].

وحتى لا يأخذنا الحديث عن تاريخ الصيغة السردية، وهو تاريخ طويل، متشعب، تتداخل فيه اختصاصات مختلفة؛ فإننا نعود إلى تحديد مجال البحث الذي ينطلق أساسا من الأدبية ( الشعرية ) الحديثة، كما رأيناها عند أصحاب مجلة **Communication** مثل تودوروف الذي يرى أن مقولة الصيغة، ويسميها: سجلات الكلام[٢٦] ( **Registres de la parole** ) تتعلق بطريقة الراوي في عرض المحكي وتقديمه. فنحن بواسطة الكلمات نستحضر كونا مصنوعا من الكلمات، وآخر مصنوعا من النشاطات غير اللفظية، وهذا لا يطرأ عليه تنوع في الصيغة، إنما تنويعات تاريخية تُنتج، بنجاح متفاوت وحسب مواضعات العصر، وهم الواقعية. وبعكس ذلك فإن

لقص الكلام أنواعا متعددة؛ لأن الكلام يمكن أن يأتي بهيئات متغايرة، متفاوتة الأهمية؛ ومن ثم يعرض لاقتراح جنت الذي يميز فيه بين درجات ثلاث من الإقحام: الأسلوب المباشر، وفيه لا تطرأ على الخطاب أية تعديلات، والأسلوب غير المباشر أو " الخطاب المحكي " حيث نحافظ على مضمون الرسالة التي افترض التلفظ بها، ولكن بإدماجه نحويا في قصة الراوي؛ كأن نختصر أو نحذف الانطباعات العاطفية؛ والدرجة الأخيرة من تغيير كلام الشخصية هي: الخطاب المروى؛ ويُكتفي فيه بتسجيل مضمون عملية الكلام دون الاحتفاظ بأي عنصر منه"[٢٧].

وفي مقال سابق كان تودوروف يرى أن هناك نمطين رئيسيين من أنماط السرد، هما: التمثيل ( العرض ) ( représentation ) والحكي ( narration ) يقول تودوروف: " يمكن أن نفترض أن هاتين الصيغتين في السرد المعاصر تأتيان من مصدرين مختلفين: الإخبار ( la chronique ) والدراما ( le drame ) والإخبار أو التأريخ، حسب ما نعتقد، حكى خالص، حيث يكون المؤلف مجرد شاهد ينقل الوقائع، والشخصيات الروائية لا صوت لها. والقواعد المتبعة هي قواعد الجنس التاريخي. وعلى العكس من ذلك، ففي الدراما لا تنقل القصة خبرا؛ فهي تجرى أمام أعيننا... فليس هناك سرد، والحكي مضمّن في حوار الشخصيات الروائية "[٢٨].

أما جنت فيقارب الصيغة السردية، معتمدا على تعريف ليتريه Littré وهو يحدد المعنى النحوي لمادة ( mode ) بأنها " اسم يعطى لأشكال الفعل المختلفة المستخدمة لتأكيد الشيء المقصود، وللتعبير عن... وجهات النظر المتغايرة "[٢٨] فيرى أن هذا التعريف شديد الأهمية؛ إذ إننا نستطيع أن نروى كثيرا أو قليلا مما يُروى، وأن نرويه من وجهة النظر هذه أو تلك، وهذه القدرة وأشكال ممارستها، هي التي تشير إليها مقولة الصيغة السردية التي يقترحها[٢٩] ومن ثم فالمسافة التي يكون عليها فعل الحكي ( Le récit ) من القصة ( l' histoire ) التي يتضلع بوصفها، وكذلك المنظور أو وجهة النظر التي يتبناها هما- يقول جنت- الشكلان الأساسيان لذلك التنظيم الذي يتشكل فيه الخبر السردي، ويسمى الصيغة[٣٠].

بعد ذلك يتحدث عن حكاية الأحداث، وأنها مهما تكن صيغتها فهي دائما حكاية، أو نقل لغير اللفظي إلى ما هو لفظي، ثم حكاية الأقوال التي يميز فيها بين حالات ثلاث من خطاب الشخصية تبعا للمسافة السردية:

**١ــ الخطاب المسرود**، أو المروى ( Le discours narrativisé ) وهو الحالة الأبعد مسافة والأكثر اختزالا. وفيه يختفي تماما كل صوت ماعدا صوت الراوي، الذي يسرد الأحداث وأقوال

الشخصيات، سواء بسواء، بلغته هو، فلا يعود من كلام الشخصيات غير أثر ضعيف، ربما يُرجع إليهم لكنه لا يعبر عنهم.

**٢- الخطاب المحول** ( Le discours transposé )

والأسلوب غير المباشر (Style indirect ) وهو خطاب أكثر محاكاة من الخطاب المروى، لكنه لا يمنح القارئ أي شعور بأمانة النقل للأقوال المنطوقة في الواقع، وذلك لأن حضور السارد فيه شديد الوضوح، مما يمنع الخطاب أن يفرض نفسه باستقلال وثائقي يتوفر أكثر في الاستشهاد؛ فالسارد هاهنا لا يكتفي بنقل الأقوال، وإنما يدمجها في خطابه الخاص، ويؤديها بأسلوبه.

**٣- الخطاب المنقول** ( Le discours rapporté ) وهو أكثر الأشكال محاكاة، وفيه يتظاهر السارد بإعطاء الكلمة حرفيا لشخصيته، والغريب أن واحدة من أكبر طرق تحرر الرواية الحديثة قد قامت على دفع محاكاة الخطاب هذه إلى أقصى مداها، بل إلى منتهاها، وهي تمحو آخر آثار المقام السردي معطية الكلمة منذ البدء للشخصية السردية"[٣١].

وربما أضاف بعضهم، إلى هذه الحالات الثلاث، حالات أخرى من خطاب الشخصية، منها: الأسلوب غير المباشر الحر ( Le Style indirect libre ) وهو ليس إلا تنويع على الخطاب المحول؛ والخطاب المباشر أو الاستشهاد النصي بخطاب الشخصية ( Le discours immédiat ) وفيه

يمحى الراوي، وتحل محله الشخصية[٣٢]، وهناك أيضا الخطاب المباشر الحر وهو، فيما تقول شلوميت كنعان، الشكل النموذجي لضمير المتكلم في المونولوج الداخلي[٣٣].

## الرؤية السردية

إذا كان السرد هو الطريقة التي تُروى بها قصة ما، وهذه الطريقة في الرواية يمكن أن تأخذ أشكالا متعددة لا حصر لها، تبعا لموقع الراوي من الأحداث، أو لعلاقته بها، أو بالمروى له؛ وذلك لأن كل عمل حكائي يستلزم بالضرورة ثلاثة عناصر أساسية، هي: الراوي، والمروي له، والمروي. وموضوع الرؤية السردية يقوم أساسا على وضع الراوي في الحكي؛ على موقعه الذي يتخذه حيال ما يحكى، وموقفه من هذا المحكي.

منذ أفلاطون وتفريقه بين طريقتي نقل الكلام ( الحكاية الخالصة والمحاكاة ) ومن بعده أرسطو- الذي أثنى على هوميروس، ورأى فيه شاعرا فحلا؛ لأنه جعل محاكياته في شعره ذات طابع درامي، لا يتدخل الشاعر في أحداثها إلا قليلا تاركا العرض للشخصيات؛ فتأتي الوقائع حية[٣٤]- بدأت الدعوة إلى مسرحة الحدث لا سرده.

ومع نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، تعود الدعوة إلى مسرحة الحدث للظهور من جديد، على يد الروائي هنري جيمس، في محاولة للتجديد بمخالفة العرف الروائي السائد، الذي يعتمد على الراوي كلي المعرفة[٣٥]. ويسير بيرسي لوبوك على نهجه في كتابه " صنعة الرواية " الذي يفتح به باب دراسة الرؤية السردية بتمييزه- الذي سبقت الإشارة إليه- بين العرض ( Showing ) والإخبار ( Telling ) حيث في الأولى تقوم القصة بحكاية نفسها بنفسها، وفي الثانية يقوم بالإخبار راو عالم بكل شيء. وينحاز لوبوك إلى جانب الراوي المسرح، المدمج في القصة.

وعند توماشفسكي نجد التمييز بين النمطين السرديين: السرد الموضوعي، والسرد الذاتي؛ حيث في الأولى يكون الكاتب مطلعا على كل شيء، حتى الأفكار السرية للشخصيات، أما في السرد الذاتي فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي، متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه[٣٦].

بعد ذلك يأتي جون بويّون Jean Pouillon ليقدم أول دراسة منهجية بهذا الصدد، في كتابه المهم " الزمن والرواية " ١٩٤٦ الذي يحدد فيه ثلاثة أنماط من الرؤية: الرؤية مع، والرؤية من الخلف، والرؤية من الخارج[٣٧]، منطلقا في ذلك من علم النفس وثيق العلاقة بالرواية؛ إذ يُعنى كلاهما بكشف النفس البشرية في حالاتها المختلفة.

ويتبنى تودوروف تصنيف بويّون للرؤيات ويسميها " مظاهر السرد " فيضعها إلى جانب زمن السرد وأنماطه، معتبرا إياها أصول تحليل الخطاب السردي. ويهتم بتوضيح معنى كلمة مظهر ( Aspect ) وأنه يستعملها بمعنى قريب من معناها الاشتقاقي وهو " الرؤية " أو " النظرة " وبكيفية أكثر تحديدا يقول: إن المظهر يعكس العلاقة بين ضمير الغائب ( هو ) في القصة، وبين ضمير المتكلم ( أنا ) في الخطاب؛ أي العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السارد. ويستخدم تودوروف عبارة " مظاهر السرد " ليحيل بها على مختلف أنواع الإدراكات التي يمكن التعرف عليها داخل السرد؛ فنحن عندما نقرأ عملا أدبيا، لا نتلقى الأحداث التي يصفها تلقيا مباشرا؛ لأننا في الوقت ذاته ندرك- بشكل أو بآخر- الآثار الوجدانية المصاحبة لها لدى الذي يحكيها[٣٨]؛ وهذا الإدراك الداخلي يتخذ أشكالا ثلاثة، هي التي اقترحها جون بويّون تصنيفا لمظاهر السرد:

## أ- الرؤية من الخلف ( La vision par derrière )

## [السارد > الشخصية الروائية]

وفي هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية، وهو لا يعنى بأن يشرح لنا كيفية اكتسابه هذه المعرفة، فليس ثم ستار يحجب عنه سر شيء: فهو يخترق الجدران، ويرى ما يدور برأس بطله...

وهذا الشكل هو المستعمل في السرد الكلاسيكي في أغلب الأحوال. ولهذا الشكل درجات متفاوتة؛ فقد يتجلى تفوق السارد في المعرفة بالرغبات السرية ( المجهولة ) لإحدى شخصياته، وربما يتجلى في معرفة أفكار عدة شخصيات في وقت واحد- وهذا ما لا يستطيعه أي منها- أو ربما يتجلى ببساطة في سرد أحداث لا تدركها شخصية واحدة بمفردها.

## ب- الرؤية مع [ La vision avec ]

## [ السارد = الشخصية الروائية ]

وهذا الشكل منتشر في الأدب، وبخاصة الأدب الحديث، وفيه يتساوى السارد والشخصية الروائية في المعرفة؛ فهولا يستطيع أن يقدم لنا تفسيراً للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصية، وهنا أيضا يمكننا الكشف عن كثير من التمييزات، كأن يتم السرد بضمير المتكلم، أو بضمير الغائب مع الاحتفاظ دائما بالرؤية التي تكونها الشخصية نفسها عن الأحداث.

## جـ- الرؤية من الخارج [ La vision du dehors ]

## [ السارد < الشخصية الروائية ]

والراوي هنا يعرف أقل مما تعرف أي من شخصيات الرواية، إنه يستطيع أن يصف لنا ما يمكن أن يرى، أو أن يسمع، لكنه لا ينفذ إلى أي

ضمير كان. وبدهي أن هذه النزعة الحسية الخالصة موجودة كمظهر من مظاهر الكتابة، وهي أقل بكثير من المظهرين الآخرين، والاستعمال المنظم لهذا المظهر لم يتم إلا في القرن العشرين.

أما جنت فهو يتحدث عن المنظور ضمن الصيغة السردية، وكأنه ليس مظهرا مستقلا من مظاهر السرد، كما رأينا عند تودوروف مثلا، بل يتحدث عنه إلى جانب المسافة باعتبارهما الشكلين الأساسيين للصيغة، مما أوقعه في بعض المآخذ[٣٩]؛ ومع ذلك فقد قدم لنا مشروعا جديدا لدراسة المنظور. حيث بدأ بقراءة كتابات السابقين حول ما يسمى، على سبيل الاستعارة، المنظور السردي. فرأى أن معظم الأعمال النظرية التي تتناول هذا الموضوع تعاني- كما يقول- من خلط شديد بين الصيغة والصوت؛ أي بين السؤال: من الشخصية التي توجه " وجهة نظرها " المنظور السردي ؟ أي من يرى ؟ والسؤال: من يتكلم ؟ ومن ثم يتبنى مصطلح " تبئير: Focalisation " حيث يرى أنه أكثر تجريدا، وبذلك يتحاشى المضمون البصري، شديد الخصوصية، الذي تنطوي عليه المصطلحات الأخرى مثل: رؤية، وحقل، ووجهة نظر[٤٠].

وهكذا يطلق على النمط الأول- الذي تمثله الحكاية الكلاسيكية- اسما جديدا هو الحكاية غير المبأرة ( non-focalisé ) أو ذات التبئير الصفر ( focalisation zéro ). والنمط الثاني الحكاية ذات التبئير الداخلي

( interne) سواء أكان ثابتا- كما في رواية السفراء؛ حيث يمر كل شيء من خلال ستريذر- أم متغيرا كما في رواية " مدام بوفاري " حيث يتم التبئير من خلال شارل، ثم إمّا، وبعدها شارل من جديد... أم متعددا كما في الروايات التراسلية ( Les romans par lettres ) حيث يمكن للحدث الواحد أن يقدم مرات كثيرة، من خلال وجهة نظر عدة شخصيات متراسلة. وأخيرا النمط الثالث، هو الحكاية ذات التبئير الخارجي ( externe) التي يتصرف فيها البطل أمامنا دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه[41].

وتستمر دراسة الرؤية السردية، في هذا الفلك، متراوحة بين تصور بويّون وتصور جنت[42] أو بين الرؤيات والتبئير.

فنحن في دراستنا للرؤية السردية نبحث عن الكيفية التي يلقى بها الراوي قصته التي يقوم بحكايتها؛ كيف انفعل بها، وكيف تفاعل معها.

وهذه النظرية، كما نلاحظ، لا تصادر خصوصية النص، ولا تستبعد شيئا من متعلقاته؛ تهتم بالشكل كما تهتم بالمضمون، ولا تهمل صاحب النص... ويمكننا أن نطبقها بالكفاءة نفسها على جميع النصوص، ومن خلالها سيكون لكل نص منهجه النقدي الخاص الذي ينبثق من ذاته ويحد، من ثم، من الإسقاطات الانطباعية التي يمكن أن يسقطها القاريء على النص فيضع بها على لسانه ما ليس من قوله.

# محاولة تطبيق

ونحاول من خلال هذه النظرية أن ننظر في قصة يوسف عليه السلام، كما وردت في القرآن الكريم[43]:

# المتن الحكائي

وفيه ندرس الأحداث التي جرت في العمل السردي، ويطلق عليها فلاديمير بروب اسم ( الوظائف ) ويقصد بالوظيفة " فعل ما لشخصية من الشخصيات، تم تحديده من وجهة نظر دلالته داخل جريان الحبكة "[44] والوظيفة تمثل عنصرا ثابتا في الحكاية؛ ولأنها تصف تفاعل الشخصيات، أي تصف أفعال السرد وأوضاعه معا، فإن ما هو مهم في دراسة القصة- فيما يرى بروب- هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، وليس السؤال عمن فعل هذا الفعل، أو كيف فعله؛ فتلك أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع فحسب[45].

ولكي تكتمل دراستنا للمتن الحكائي، سيكون علينا أن ندرس الشخصيات التي تؤدى هذه الوظائف، وما بينها من علاقات، ودوافع تدفعها إلى ما تضطلع به من أفعال.

## الأحداث:

١- رؤيا يوسف ( ٤- ٦ )

٢- حسد الإخوة ( ٧- ١٨ )

٣- يوسف عند عزيز مصر ( ١٩- ٢١ )

٤- محنة المراودة ( ٢٢- ٣٤ )

٥- يوسف في السجن " رؤيا السجينين ورؤيا الملك " ( ٣٥- ٤٩ )

٦- براءة يوسف والتمكين له ( ٥٠- ٥٧ )

٧- قدوم إخوته عليه، واجتماعه بأخيه ( ٥٨- ٨٣ )

٨- تأويل الرؤيا ( ٨٤- ١٠١ )

ترد هذه القصة في سياق واحد، وتكتمل في بنية وظيفية واحدة متماسكة؛ فالحكاية تبدأ برؤيا يوسف، التي تكشف عن حسد إخوته، ذلك الحسد الذي كان سببا في وصوله إلى بيت عزيز مصر، حيث راودته امرأة العزيز عن نفسه، مما تسبب في دخوله السجن، الذي كان سببا في التمكين له، حيث وصل إلى الملك عن طريق ساقيه، وتسبب التمكين له في اجتماعه بإخوته، ومن ثم في تحقيق الرؤيا... هكذا تترابط الوظائف في القصة ترابط السبب والنتيجة؛ حيث تتنامى الوظائف، وتتناسل اللاحقة من السابقة حتى تكتمل القصة.

# الشخصيات

في القصة يقابلنا عدد كبير من الشخصيات: يوسف ﴿ إِذْ قَالَ يُوسُفُ لأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ (٤) قَالَ يَا بُنَيَّ لا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُبِينٌ (٥) ﴾ هذا يوسف القريب إلى قلب أبيه ﴿ لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَى أَبِينَا مِنَّا... (٨) ﴾ يحكي لأبيه رؤياه، فيحذره من إخوته، الذين يكيدون له، مع ذلك، فيجعلوه في غيابة الجب؛ فيلتقطه بعض السيارة؛ فيبيعونه لمصري يؤمل فيه الخير. نحن هنا أمام غلام يتعامل ببراءة مع الآخرين الذين تربطهم به علاقات: علاقة حب من أبيه، وعلاقة كراهية من إخوته، تستمر حتى نهاية القصة ﴿ قَالُوا إِنْ يَسْرِقْ فَقَدْ سَرَقَ أَخٌ لَهُ... (٧٧) ﴾ وهناك علاقة أخرى تتمثل في رعاية ربه له حين ألقى في الجب ﴿ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُمْ بِأَمْرِهِمْ هَذَا وَهُمْ لاَ يَشْعُرُونَ(١٥) ﴾.

﴿ وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ ءَاتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ(٢٢) ﴾ وإحسانه فيما يلي: ﴿ وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ(٢٣) ﴾ شاب يافع، وأبواب مغلّقة، وامرأة تعرض نفسها؛ لكنه لا يتلجلج بل يردها في وضوح، وصرامة؛ إن سلوكه محدد قبلا؛ لقد رأى برهان ربه؛ رآه هنالك حيث ألقي في الجب- ﴿ وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ ﴾ ﴿ وَهَمَّ بِهَا لَوْلا أَنْ

رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ ﴾ فلم يمل قلبه لشيء من ذلك، وذلك مثل قوله تعالى ﴿ لَوْلاَ أَنْ تَدَارَكَهُ نِعْمَةٌ مِنْ رَبِّهِ لَنُبِذَ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ مَذْمُومٌ(٤٩) ﴾ [ سورة القلم ]؛ فهو لم ينبذ بالعراء، لتدارك نعمة ربه له. وامرأة العزيز نفسها تقول في اعترافها بعد ذلك: ﴿ وَلَقَدْ رَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ ﴾. ﴿ وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ ﴾ حركة غليان المرجل تبدأ باستباقهما الباب وقدها لقميصه غيظا منه، و تستمر حين يلفيا سيدها لدى الباب ﴿ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلاّ أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ (٢٥) ﴾ لكن يوسف لم يفعل، بل لم تحدثه نفسه بشيء من ذلك؛ فلم يتردد في وصف ما كان: ﴿ قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَنْ نَفْسِي ﴾... ثم كان ما كان من أمر الشاهد من أهلها، والعزيز، ونسوة في المدينة.

أمامنا الآن شاب يافع ، يتصرف بحكمة مع الآخرين الذين تربطهم به علاقات: علاقة الرغبة من امرأة العزيز، يقابلها رفضه لتلك الرغبة. وعلاقة الإكبار من نسوة المدينة، ووجهها المقابل هو غيرتهن من امرأة العزيز، التي تنتقم منهن، وتطلب مساعدتهن لها فيما تريد من يوسف؛ ولكن ثم دائما رعاية ربه له ﴿ فَاسْتَجَابَ لَهُ رَبُّهُ فَصَرَفَ عَنْهُ كَيْدَهُنَّ ﴾.

وهناك علاقات أخرى: بين العزيز وامرأته، حيث العزيز مُغَيَّب منذ البداية ﴿ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ ﴾ موقعه في الكلام مفعول به، ولم نسمع منه شيئا إلا بعد أن هدأت الأحداث؛ قال: ﴿ يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَذَا

وَاسْتَغْفِرِي لِذَنْبِكِ إِنَّكِ كُنْتِ مِنَ الْخَاطِئِينَ (٢٩) ﴾ تاركا الحال كما هو.
وامرأته حضورها طاغ، ضعيفة أمام رغبتها العارمة، راودت يوسف وقد نشأ في بيتها، كابنها؛ قوية الأعصاب لم تتلجلج أمام زوجها وقد رآها في موقف دقيق، و إنما بادرته بذهن واع، وبديهة حاضرة ﴿ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلاّ أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ(٢٥) ﴾ وتمادت في مجونها لترد على مكر النسوة، ثم تعلن في فجور: ﴿ قَالَتْ فَذَلِكُنَّ الَّذِي لُمْتُنَّنِي فِيهِ وَلَقَدْ رَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ وَلَئِنْ لَمْ يَفْعَلْ مَا ءَامُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُونَنْ مِنَ الصَّاغِرِينَ(٣٢) ﴾.

ولبث في السجن بضع سنين، ظهر فيها علمه بتأويل الأحاديث، وحكمته، وإيمانه بالله وحده، ومن ثم دعوته لصاحبي السجن إلى إفراد الله تعالى بالعبادة، واستخلصه الملك لنفسه ﴿ وَكَذَلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي الأَرْضِ يَتَبَوَّأُ مِنْهَا حَيْثُ يَشَاءُ نُصِيبُ بِرَحْمَتِنَا مَنْ نَشَاءُ وَلا نُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ(٥٦) ﴾ ﴿ إِنَّهُ مَنْ يَتَّقِ وَيَصْبِرْ فَإِنَّ اللَّهَ لا يُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ(٩٠) ﴾ وهكذا نبأهم بأمرهم، وسامحهم بقلب كبير، إنه كان من المحسنين.

# المبنى الحكائي

## البنية الزمنية

تتكون القصة من ثمانية مقاطع سردية تتوزع علي أربعة عشر موقعا زمنيا: المقطع الأول رؤيا يوسف ( ٤- ٦ ) يقع في موقع زمني واحد يبدأ بمشهد استباقي تمهيدي بين يوسف وأبيه ﴿ إِذْ قَالَ يُوسُفُ لأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ (٤) قَالَ يَا بُنَيَّ لا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُبِينٌ (٥) وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِنْ تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ... (٦) ﴾ نرى فيه تلك الرؤيا التي سيكون لها شأن فيما بعد، ونتعرف طبيعة العلاقة بين يوسف وإخوته، وبين يوسف وربه. ومن ثم تبدأ القصة مع المقطع السردي الثاني حسد الإخوة ( ٧- ١٨ ) الذي ينطوي علي أربعة مواقع زمنية متتالية تاريخيا، يهيمن فيها المشهد الحواري يتخلله الحذف والإيجاز، فنحن نبدأ بحوار بين إخوة يوسف أنفسهم، وبينهم وبين أبيهم، نرى فيه تفصيل العلاقة بينهم وبين يوسف: ( ٨- ١٨ ) وفي هذا المشهد نجد حذفا يفصل حوار الإخوة مع أنفسهم ( الموقع الزمني الأول ) وحوارهم مع أبيهم ( الموقع الزمني الثاني ) ونجد إيجازا يجمل الأحداث ما بين ذهابهم بيوسف وعودتهم بدونه إلى أبيهم ( الموقعان الزمنيان الثالث والرابع ) ﴿ فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَنْ يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُمْ بِأَمْرِهِمْ هَذَا

وَهُمْ لا يَشْعُرُونَ (١٥) وَجَاءُوا أَبَاهُمْ عِشَاءً يَبْكُونَ(١٦) ﴾ بعد ذلك ينتقل السياق إلى يوسف فيوجز جانبا من حياته ( ١٩- ٢١ ) ﴿ وَجَاءَتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُوا وَارِدَهُمْ فَأَدْلَى دَلْوَهُ قَالَ يَا بُشْرَى هَذَا غُلامٌ وَأَسَرُّوهُ بِضَاعَةً وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَعْمَلُونَ(١٩)وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا فِيهِ مِنَ الزَّاهِدِينَ(٢٠) ﴾ وينتقل يوسف بذلك من حياته الطبيعية الأولي إلى حياة أخري جديدة، حياة الرق، ولكن ثم في التمهيد للقصة رأينا علاقته بربه ﴿ وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِنْ تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَعَلَى ءَالِ يَعْقُوبَ ﴾ ( ٦ ) فيتجلى أثر تلك العلاقة هاهنا، في استرجاع شديد الأهمية ليوسف، مع انتقاله من الحرية إلى العبودية؛ ويوجز السياق ذلك ﴿ وَقَالَ الَّذِي اشْتَرَاهُ مِنْ مِصْرَ لامْرَأَتِهِ أَكْرِمِي مَثْوَاهُ عَسَى أَنْ يَنْفَعَنَا أَوْ نَتَّخِذَهُ وَلَدًا وَكَذَلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي الأَرْضِ وَلِنُعَلِّمَهُ مِنْ تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ وَاللَّهُ غَالِبٌ عَلَى أَمْرِهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لا يَعْلَمُونَ(٢١) ﴾ ومن ثم يُحذف جانب من حياته ( مرحلة الصبا ) فيأتي المقطع السردي الرابع (٢٢- ٣٤) محنة المراودة، ليتشكل في أنماط زمنية مختلفة؛ تبدأ باستباق ( تمهيدي ) ﴿ وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ ﴾ يلي ذلك مشهد حواري بينه وبين امرأة العزيز ﴿ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ(٢٣) ﴾ ثم يرد الحديث عن الهم موجزا سريعا في صور متلاحقة ﴿ وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ ﴾ ومن

ثم يعود السياق إلى إيقاعه الطبيعي ليمنع أن يلحق بيوسف أي ظن يسيء إليه ( في استرجاع ثان ): ﴿ كَذَٰلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ (٢٤) ﴾ ثم يعود الإيجاز السريع، والصور المتلاحقة مرة أخري ﴿ وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ ﴾ ومن ثم تهدأ الأحداث، ويلي الإيجاز مشهد حواري ﴿ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلَّا أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ (٢٥) قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَنْ نَفْسِي وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِنْ أَهْلِهَا ﴾ ثم يأتي حديث نسوة المدينة ويستمر المشهد الحواري، يتخلله إيجاز دعوة امرأة العزيز للنسوة ﴿ فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ (٣١) ﴾ يعود بعده المشهد بحوار بين امرأة العزيز والنسوة، ثم بين يوسف وربه، وبعد ذلك بينه وبين صاحبي السجن، في المقطع السردي الخامس (٣٥- ٤٩) حيث ينتهي بإيجاز وقطع بعده تأتي رؤيا الملك... ﴿ وَقَالَ لِلَّذِي ظَنَّ أَنَّهُ نَاجٍ مِنْهُمَا اذْكُرْنِي عِنْدَ رَبِّكَ فَأَنْسَاهُ الشَّيْطَانُ ذِكْرَ رَبِّهِ فَلَبِثَ فِي السِّجْنِ بِضْعَ سِنِينَ (٤٢) وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ (٤٣) ﴾ ويعود المشهد بحديث الملأ، ثم الذي نجا منهما، ثم تأويل يوسف للرؤيا، فشهادة نسوة المدينة

وامرأة العزيز ببراءة يوسف ( المقطع السردي السادس ) وبعد ذلك حوار يوسف مع الملك، يلي ذلك إيجاز لمدة من حياة يوسف ﴿ وَكَذَٰلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي الأَرْضِ يَتَبَوَّأُ مِنْهَا حَيْثُ يَشَاءُ نُصِيبُ بِرَحْمَتِنَا مَنْ نَشَاءُ وَلا نُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ (٥٦) ﴾ ثم استباق خارجي ﴿ وَلأَجْرُ الآخِرَةِ خَيْرٌ لِلَّذِينَ ءَامَنُوا وَكَانُوا يَتَّقُونَ (٥٧) ﴾ ويأتي اللقاء الأول بين يوسف و إخوته ( المقطع السردي السابع ) ﴿ وَجَاءَ إِخْوَةُ يُوسُفَ فَدَخَلُوا عَلَيْهِ فَعَرَفَهُمْ وَهُمْ لَهُ مُنْكِرُونَ (٥٨) ﴾ ويدور حوار بينه وبينهم يطلب أخاه، ثم بينه وبين فتيانه، ثم بين إخوته وبين أبيهم يطلبون منه أن يرسل معهم أخاهم، وهو يسترجع ذكري يوسف حين استأمنهم عليه من قبل، ثم يرسله معهم ويوصيهم، ويستمر المشهد الحواري، وتتغير الشخصيات، ويحذف حدث الرحلة إلى مصر، ويسترجع الحوار جزءا ( مكذوبا ) من ماضي الشخصيات ﴿ قَالُوا إِنْ يَسْرِقْ فَقَدْ سَرَقَ أَخٌ لَهُ مِنْ قَبْلُ فَأَسَرَّهَا يُوسُفُ فِي نَفْسِهِ وَلَمْ يُبْدِهَا لَهُمْ قَالَ أَنْتُمْ شَرٌّ مَكَانًا وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا تَصِفُونَ (٧٧) ﴾ ويستمر الحوار، بين يوسف وإخوته، وبينهم وبين أنفسهم ثم يتداخل تداخلا لطيفا بحوارهم مع أبيهم... ﴿ ارْجِعُوا إِلَى أَبِيكُمْ فَقُولُوا يَا أَبَانَا إِنَّ ابْنَكَ سَرَقَ وَمَا شَهِدْنَا إِلاَّ بِمَا عَلِمْنَا وَمَا كُنَّا لِلْغَيْبِ حَافِظِينَ (٨١) وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا وَإِنَّا لَصَادِقُونَ (٨٢) قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ عَسَي اللَّهُ أَنْ يَأْتِيَنِي بِهِمْ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ (٨٣) ﴾ وثم حذف

لحدث الانتقال إلى الأب، وأيضا هنا استباق حدسي ﴿عَسَى اللَّـهُ أَنْ يَـأْتِيَنِي بِهِمْ جَمِيعًا ﴾، ﴿ يَا بَنِيَّ اذْهَبُوا فَتَحَسَّسُوا مِنْ يُوسُفَ وَأَخِيهِ ﴾ ومن ثم كـان تعرفهم علي يوسف سريعا حين سألهم ﴿ قَالَ هَلْ عَلِمْتُمْ مَا فَعَلْتُمْ بِيُوسُفَ وَأَخِيهِ إِذْ أَنْتُمْ جَاهِلُونَ (٨٩) قَالُوا أَئِنَّكَ لأَنْتَ يُوسُفُ ﴾ ويستمر المشـهد الحواري بين يوسف وإخوته، بعد قطع حدث قدومهم إليه، ثم بـين إخوتـه وأبيهم، ويحذف كذلك حدث قدوم أبويه ( المقطع السردي الثامن ) ويستمر الحوار بين يوسف وبينهم جميعا ثم بينه وبـين أبيـه، في استرجاع داخلـي لحدث الرؤيا في طفولة يوسف، ولأحداث أخرى ﴿ وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى الْعَرْشِ وَخَرُّوا لَهُ سُجَّدًا وَقَالَ يَا أَبَتِ هَذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِنْ قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقًّا وَقَدْ أَحْسَنَ بِي إِذْ أَخْرَجَنِي مِنَ السِّجْنِ وَجَاءَ بِكُمْ مِنَ الْبَدْوِ مِنْ بَعْدِ أَنْ نَزَغَ الشَّيْطَانُ بَيْنِي وَبَيْنَ إِخْوَتِي إِنَّ رَبِّي لَطِيفٌ لِمَا يَشَاءُ إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ (١٠٠) ﴾ وتختتم القصة بمشهد يناجي فيه يوسف ربه، يثني عليه، ويدعوه ﴿ رَبِّ قَدْ ءَاتَيْتَنِي مِنَ الْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِي مِنْ تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ فَاطِرَ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ أَنْتَ وَلِيِّي فِي الدُّنْيَا وَالآخِرَةِ تَوَفَّنِي مُسْلِمًا وَأَلْحِقْنِي بِالصَّالِحِينَ(١٠١) ﴾.

## الصيغة السردية

تبدأ القصة بصيغة الخطاب المسرود: ﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْءَانَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ (٣) ﴾.

١- رؤيا يوسف (٤- ٦):

﴿ إِذْ قَالَ يُوسُفُ لأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ (٤) قَالَ يَا بُنَيَّ لا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُبِينٌ (٥) وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِنْ تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَعَلَى ءَالِ يَعْقُوبَ كَمَا أَتَمَّهَا عَلَى أَبَوَيْكَ مِنْ قَبْلُ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ إِنَّ رَبَّكَ عَلِيمٌ حَكِيمٌ (٦) ﴾ تأتي بصيغة الخطاب المنقول المباشر، وتكتمل بصيغة المسرود، إذا كان الكلام لغير يعقوب عليه السلام ( لله تعالى ).

٢- حسد الإخوة (٧- ١٨):

يهيمن هاهنا الخطاب المنقول المباشر يتخلله المسرود، الذي تبدأ به الوحدة ﴿ لَقَدْ كَانَ فِي يُوسُفَ وَإِخْوَتِهِ ءَايَاتٌ لِلسَّائِلِينَ (٧) إِذْ قَالُوا ﴾ ﴿ فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَنْ يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُمْ بِأَمْرِهِمْ هَذَا وَهُمْ لا يَشْعُرُونَ (١٥) وَجَاءُوا أَبَاهُمْ عِشَاءً يَبْكُونَ (١٦) ﴾ فهل كان الوحي إلى يوسف كما سيأتي أم إلى يعقوب، حيث نبأ أبناءه بأمر أكل

الذئب ليوسف، وخوفه من ذلك، فكان السبب الذي اتكأوا عليه هو ما نبأهم به يعقوب من قبل ﴿ فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ ﴾ ؟

٣- يوسف عند عزيز مصر (١٩- ٢٢):

تأتي هذه الوحدة بصيغة المسرود لتوجز جانبا من الأحداث، ويأتي المنقول المباشر متخللا المسرود لعرض الأقوال المصيرية في حياة يوسف: ﴿ قَالَ يَا بُشْرَى هَذَا غُلامٌ ﴾ ﴿ وَقَالَ الَّذِي اشْتَرَاهُ مِنْ مِصْرَ لامْرَأَتِهِ أَكْرِمِي مَثْوَاهُ عَسَى أَنْ يَنْفَعَنَا أَوْ نَتَّخِذَهُ وَلَدًا ﴾.

٤- محنة المراودة (٢٣- ٣٤):

نفتتح هذه الوظيفة بصيغة المسرود ﴿ وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ ﴾ تحضيرا للمنقول المباشر ﴿ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ (٢٣) ﴾ ثم في صيغة المسرود ﴿ وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ (٢٤) وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ ﴾ لتبدأ صيغة المنقول المباشر ﴿ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلاَّ أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ (٢٥) قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَنْ نَفْسِي ﴾ ويأتي كلام الشاهد بعد ذلك بصيغة المنقول غير المباشر ﴿ وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِنْ أَهْلِهَا إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ (٢٦)

وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ الصَّادِقِينَ(٢٧) ﴾ فلم يكن الشاهد حاضرا، وإنما حكيت لـه الوقعة؛ فشهد بما شهد. ثم في صيغة المنقول المباشر: ﴿ فَلَمَّا رَأَى قَمِيصَهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِنْ كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ (٢٨) يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَذَا وَاسْتَغْفِرِي لِذَنْبِكِ إِنَّكِ كُنْتِ مِنَ الْخَاطِئِينَ (٢٩) ﴾ قد يكون الشاهد عندما رأى قال، أو يكون زوجها هو القائل ردا على قولها ﴿ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا ﴾ ويستمر السرد بصيغة المنقول المباشر حتى نهاية الوحدة، تتخللها وتختمها صيغة المسرود ﴿ فَاسْتَجَابَ لَهُ رَبُّهُ فَصَرَفَ عَنْهُ كَيْدَهُنَّ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ (٣٤) ثُمَّ بَدَا لَهُمْ مِنْ بَعْدِ مَا رَأَوُا الْآيَاتِ لَيَسْجُنُنَّهُ حَتَّى حِينٍ (٣٥) ﴾.

**٥- يوسف في السجن (٣٥- ٤٩):**

نبدأ مع المسرود الذي يتحول إلى المنقول المباشر: ﴿ وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا وَقَالَ الْآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزًا تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ (٣٦) قَالَ ﴾ السرد يوجز الأحداث، والعرض ينقل المشاهد الفاعلة التي تمثل الجوانب الرئيسية في القصة: سؤال الفتيين يوسف تأويل حلميهما، ودعوة يوسف لهما إلى عبادة الله وحده، وتأويل حلميهما؛ ثم تأويل رؤيا الملك والتبشير بعام الغوث.

٦- براءة يوسف، والتمكين له (٥٠- ٥٧):

تبدأ الوحدة مع الصيغة المهيمنة ( المنقول المباشر ) بطلب الملك ليوسف، واعتراف النسوة بعفته، واستخلاص الملك له، والتمكين له في الأرض؛ وتختتم بصيغة الخطاب المسرود ﴿ وَكَذَٰلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي الْأَرْضِ يَتَبَوَّأُ مِنْهَا حَيْثُ يَشَاءُ نُصِيبُ بِرَحْمَتِنَا مَنْ نَشَاءُ وَلَا نُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ (٥٦) وَلَأَجْرُ الْآخِرَةِ خَيْرٌ لِلَّذِينَ ءَامَنُوا وَكَانُوا يَتَّقُونَ (٥٧) ﴾.

٧- قدوم إخوته عليه، واجتماعه بأخيه ( ٥٨- ٨٣):

نبدأ الوحدة مع المسرود تمهيدا لما يلي من أحداث ﴿ وَجَاءَ إِخْوَةُ يُوسُفَ فَدَخَلُوا عَلَيْهِ فَعَرَفَهُمْ وَهُمْ لَهُ مُنْكِرُونَ (٥٨) وَلَمَّا جَهَّزَهُمْ بِجَهَازِهِمْ قَالَ ﴾ ومن ثم تهيمن صيغة المنقول المباشر على الوحدة، في مشاهد حية نعيشها مع أصحابها.

٨- تأويل الرؤيا (٨٤- ١٠١):

تهيمن هاهنا صيغة الخطاب المعروض ( المنقول المباشر ) يتخللها المسرود، وتنتهي الوحدة بمعروض مباشر بصوت يوسف عليه السلام ﴿ رَبِّ قَدْ ءَاتَيْتَنِي مِنَ الْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِي مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ فَاطِرَ السَّمَوَاتِ

وَالأَرْضِ أَنْتَ وَلِيِّي فِي الدُّنْيَا وَالآخِرَةِ تَوَفَّنِي مُسْلِمًا وَأَلْحِقْنِي بِالصَّالِحِينَ (١٠١) ﴾.

## الرؤية السردية

تبدأ القصة بالرؤية الذاتية، حيث يخبر الله عز وجل نبيه محمدا ﷺ أن القرآن يتضمن أحسن القصص، التي لم يكن يعلم شيئا منها من قبل أن يُنزّل عليه ﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْءَانَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ (٣) ﴾ هذه الرؤية تتوزع بعد ذلك في أثناء القصة لتؤدى دورا مهما فيها ﴿ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُمْ بِأَمْرِهِمْ هَذَا وَهُمْ لا يَشْعُرُونَ(١٥) ﴾ ﴿ وَكَذَلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي الأَرْضِ وَلِنُعَلِّمَهُ مِنْ تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ وَاللَّهُ غَالِبٌ عَلَى أَمْرِهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لا يَعْلَمُونَ(٢١) وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ ءَاتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ (٢٢) ﴾ ﴿ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ (٢٤) ﴾ ﴿ وَكَذَلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي الأَرْضِ يَتَبَوَّأُ مِنْهَا حَيْثُ يَشَاءُ نُصِيبُ بِرَحْمَتِنَا مَنْ نَشَاءُ وَلا نُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ (٥٦) ﴾ ﴿ كَذَلِكَ كِدْنَا لِيُوسُفَ مَا كَانَ لِيَأْخُذَ أَخَاهُ فِي دِينِ الْمَلِكِ إِلاَّ أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ نَرْفَعُ دَرَجَاتٍ مَنْ نَشَاءُ وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ (٧٦) ﴾ ﴿ ذَلِكَ مِنْ أَنْبَاءِ الْغَيْبِ نُوحِيهِ إِلَيْكَ وَمَا كُنْتَ لَدَيْهِمْ إِذْ أَجْمَعُوا أَمْرَهُمْ وَهُمْ

يَمْكُرُونَ (١٠٢) ﴾ إنها كل الأحداث الفاصلة في مجرى القصة، التي تتحكم فيها قدرة قاهرة، متصرفة كيف شاءت...- كلها تعرض من خلال الرؤية الذاتية، وكلها بضمير الجمع الدال على العظمة.

إننا من أول السرد مع المنظور الداخلي، سواء من خلال الرؤية الذاتية؛ أو مع الرؤية المحايدة، التي تعرض القصة من منظور شخصيات السرد، اللهم إلا من بعض تعليقات سريعة تظل محتفظة بموقع خارجي؛ كما في قوله تعالى: ﴿ لَقَدْ كَانَ فِي يُوسُفَ وَإِخْوَتِهِ ءَايَاتٌ لِلسَّائِلِينَ (٧) ﴾ ﴿ وَجَاءُوا أَبَاهُمْ عِشَاءً يَبْكُونَ (١٦) ﴾ ﴿ وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ ﴾ ﴿ وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا فِيهِ مِنَ الزَّاهِدِينَ (٢٠) ﴾ ﴿ وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ ﴾ ﴿ وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ ﴾ ﴿ وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ ﴾ ﴿ فَاسْتَجَابَ لَهُ رَبُّهُ فَصَرَفَ عَنْهُ كَيْدَهُنَّ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ (٣٤) ثُمَّ بَدَا لَهُمْ مِنْ بَعْدِ مَا رَأَوُا الْآيَاتِ لَيَسْجُنُنَّهُ حَتَّى حِينٍ (٣٥) ﴾ ﴿ فَأَنْسَاهُ الشَّيْطَانُ ذِكْرَ رَبِّهِ فَلَبِثَ فِي السِّجْنِ بِضْعَ سِنِينَ (٤٢) ﴾ ﴿ وَلأَجْرُ الآخِرَةِ خَيْرٌ لِلَّذِينَ ءَامَنُوا وَكَانُوا يَتَّقُونَ (٥٧) ﴾ ﴿ وَجَاءَ إِخْوَةُ يُوسُفَ فَدَخَلُوا عَلَيْهِ فَعَرَفَهُمْ وَهُمْ لَهُ مُنْكِرُونَ (٥٨) ﴾... وكلها تمثل خلفية هامة يستند إليها السرد؛ وأهميتها ترجع إلى طبيعة المنظور الخارجي

فيها، حيث تقدم الأحداث من الخارج؛ فيتم الإحاطة بجوانب كثيرة، من خلال التعليقات السريعة الموجزة.

وقولنا: إن الرؤية المحايدة تؤول إلى الرؤية الذاتية، يعني أن صاحب الرؤيتين واحد، وتغير الرؤية إن هو إلا إحدى تقنيات الأداء السردي في القصص القرآني؛ ولذلك نلاحظ اتفاق الصوتين في بعض الخصائص: أظهرها أن كليهما يوجد في السرد كمفاصل رابطة للتحولات الكبرى في مجرى القصة، وربما تداخلت الرؤيتان بحيث يصعب الفصل بينهما، وتمييز إحداهما من الأخرى ﴿ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُمْ بِأَمْرِهِمْ هَذَا وَهُمْ لا يَشْعُرُونَ (١٥) وَجَاءُوا أَبَاهُمْ عِشَاءً يَبْكُونَ (١٦) ﴾ ﴿ وَكَذَلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي الأَرْضِ وَلِنُعَلِّمَهُ مِنْ تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ وَاللَّهُ غَالِبٌ عَلَى أَمْرِهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لا يَعْلَمُونَ (٢١) وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ ءَاتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ (٢٢) وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ ﴾ ﴿ وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ (٢٤) وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ ﴾ ﴿ وَكَذَلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي الأَرْضِ يَتَبَوَّأُ مِنْهَا حَيْثُ يَشَاءُ نُصِيبُ بِرَحْمَتِنَا مَنْ نَشَاءُ وَلا نُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ (٥٦) وَلأَجْرُ الآخِرَةِ خَيْرٌ لِلَّذِينَ ءَامَنُوا وَكَانُوا يَتَّقُونَ (٥٧) ﴾ ﴿ فَبَدَأَ بِأَوْعِيَتِهِمْ قَبْلَ وِعَاءِ أَخِيهِ ثُمَّ اسْتَخْرَجَهَا مِنْ وِعَاءِ أَخِيهِ كَذَلِكَ كِدْنَا لِيُوسُفَ مَا كَانَ لِيَأْخُذَ أَخَاهُ فِي

دِينِ الْمَلِكِ إِلاَّ أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ نَرْفَعُ دَرَجَاتٍ مَنْ نَشَاءُ وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ (٧٦) ﴾ الشيء الوحيد الفاصل بينهما هو المنظور، إن كان خارجيا فالرؤية محايدة، وإن كان داخليا- لفاعل موجود في السرد- فالرؤية ذاتية.

ولنتابع الآن الرؤية السردية للوحدات السردية، التي تتوزع عليها قصة يوسف عليه السلام:

١ـ الرؤيا ( ٤- ٦ ): يتم تقديمها داخليا بأصوات شخصيات السرد ( يوسف الصبي وأبوه ) وفيها يتم التركيز- لا على الرؤيا نفسها، التي يحكيها يوسف في إيجاز شديد لأبيه، بل- على إخوة يوسف وموقفهم تجاهه؛ فمن وجهة نظر الأب نرى جانب الكراهية من إخوة يوسف لأي خير يأتيه، وليس ذلك عن أصالة فيهم- حب الأب لأبنائه- بل لأن الشيطان عدو الإنسان الأول لن يترك سبيلا لإيقاع العداوة والحسد من إخوته له إلا سلكه؛ فخرج بذلك القصد- عن أن يكون كشفا لنفوس إخوة يوسف- لأن يكون كشفا لضعف النفس البشرية بعامة، أمام غواية الشيطان. وبعد ذلك يتم التركيز على دلالة الرؤيا، ومن ثم على نعمة الله على يوسف ، وعلى أبويه من قبل إبراهيم وإسحاق.

٢- حسد الإخوة ( ٧- ١٨ ): في هذه الوحدة المؤطرة بالرؤية المحايدة، نجد العرض فيها يأتي أساسا بصوت الإخوة أنفسهم، يفكرون

بعقل الشطان، ويتحدثون بلسانه ﴿ اقْتُلُوا يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُوا مِنْ بَعْدِهِ قَوْمًا صَالِحِينَ(٩)﴾ متوسلين إلى الخير غير المؤكد بالشر المؤكد. وفي هذه الوحدة نجد كذلك قلق الأب على ابنه معروضا بصوت الأب نفسه ﴿ قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَنْ تَذْهَبُوا بِهِ وَأَخَافُ أَنْ يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنْتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ (١٣)﴾ ونجد رحمة الله بيوسف ؛ حيث لم يتركه يقاسى وحشة الجب بل أوحى إليه ما خفف عنه تلك الوحشة ، وكان هذا من خلال الرؤية الذاتية ﴿ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُمْ بِأَمْرِهِمْ هَذَا وَهُمْ لا يَشْعُرُونَ (١٥) ﴾ فكأن كل صوت في هذه الوحدة قد تكفل بعرض فعله بنفسه، في حيادية سردية.

٣- يوسف عند عزيز مصر ( ١٩- ٢٢ ): نبدأ الوحدة مع الرؤية المحايدة، وبداية التمكين ليوسف في الأرض، حيث عثر عليه السيارة، وباعوه لمصري زاهدين فيه، ونختتمها مع الرؤية الذاتية؛ تأكيدا لذلك التمكين ﴿ وَكَذَلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي الأَرْضِ وَلِنُعَلِّمَهُ مِنْ تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ وَاللَّهُ غَالِبٌ عَلَى أَمْرِهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لا يَعْلَمُونَ (٢١) وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ ءَاتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ (٢٢) ﴾.

٤- محنة المراودة ( ٢٣- ٣٤ ): نبدأ الوحدة الرابعة مع الرؤية المحايدة، وعرض تحولات العلاقة بين يوسف وامرأة العزيز من منظور خارجي، ينتقل إلى الداخل مع صوت الشخصيات، لكنه يتحول مرة أخرى

إلى الرصد الخارجي للأحداث كما تجرى دون تدخل ﴿ وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ (٢٣) وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ ﴾ لكن الرؤية تتحول إلى الذاتية التي لا تكتفي بالرصد بل بالوجود الفاعل في الأحداث ﴿ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ (٢٤)﴾ وبذلك يتم عرض وقعة المراودة من الداخل، ومن الخارج أيضا، بما لا يدع مجالا للشك في نقاء يوسف وبراءته، وقدر الجهد الذي بذله في سبيل الحفاظ على طهارته، مع كل ما لاقى من أغراء وتهديد؛ ونرى كذلك ضعف الزوج أمام سطوة زوجته وجبروتها، ونراها هي الأخرى ولا قائد لها غير أهوائها وشهواتها. كل هذه الصور يتم التركيز عليها من الداخل حين تتكفل شخصيات السرد بالحكي، ومن الخارج من خلال الرؤية المحايدة.

٥- يوسف في السجن ( ٣٥- ٤٩ ): نبدأ الحكي مع الرؤية المحايدة، ويظل العرض داخليا بأصوات الشخصيات على طول الوحدة، والتركيز هنا على علم يوسف الذي آتاه ربه- تأويل الأحاديث- ومن خلال يوسف، يجرى التركيز على وحدانية الله، التي حدث صاحبي سجنه طويلا عنها، حيث كان بصدد تأويل رؤياهما.

٦- براءة يوسف، والتمكين له ( ٥٠- ٥٧ ) : نبدأ الوحدة مع الرؤية المحايدة، ونقل أصوات الشخصيات: طلب الملك ليوسف، وسؤاله النسوة، واعتراف امرأة العزيز... ومن ثم تأكيد الملك على طلبه يوسف؛ يستخلصه لنفسه، ويجعله- كما أراد يوسف نفسه- على خزائن الأرض؛ وهنا تأتي الرؤية الذاتية مؤكدة على تمام التمكين ليوسف في الأرض ﴿ وَكَذَٰلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي الْأَرْضِ يَتَبَوَّأُ مِنْهَا حَيْثُ يَشَاءُ نُصِيبُ بِرَحْمَتِنَا مَنْ نَشَاءُ وَلَا نُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ (٥٦) وَلَأَجْرُ الْآخِرَةِ خَيْرٌ لِلَّذِينَ ءَامَنُوا وَكَانُوا يَتَّقُونَ (٥٧) ﴾.

٧- قدوم الإخوة ( ٥٨- ٨٣ ) تبدأ الوحدة مع الرؤية المحايدة، وقدوم الإخوة، وتعرف يوسف عليهم وهم له منكرون، وتظهر أصوات الشخصيات تشارك في الحكي: طلب يوسف لأخيه، ومراودة الإخوة أباهم عنه، ومن ثم اجتماعه بأخيه، واستبقاؤه له عنده.

٨- تأويل الرؤيا ( ٨٤- ١٠١ ) امتدادا للرؤية المحايدة – في الوحدة السابقة- تأتى هذه الوحدة الخاتمة، التي يتعرف فيها الإخوة على أخيهم ويعترفون بخطئهم، وتجتمع الأسرة كلها: الأحد عشر كوكبا، والشمس والقمر يخرون له ساجدين تأويلا للرؤيا التي جعلها الله حقا، ومن ثم تختتم كما بدأت، بالرؤية الذاتية ﴿ ذَٰلِكَ مِنْ أَنْبَاءِ الْغَيْبِ نُوحِيهِ إِلَيْكَ وَمَا كُنْتَ لَدَيْهِمْ إِذْ أَجْمَعُوا أَمْرَهُمْ وَهُمْ يَمْكُرُونَ (١٠٢) ﴾.

# الهوامش

[1] –

Roland Barthes, Introdu+ction à L'analyse structurale des récits, Paris, éd. Du Seuil, coll. Points, 1981, P.12

[2] – Ibid. P. 14

[3] – Ibid. P. 18

[4] – Tzvetan Todorov, Les catégories du récit Littéraire, Communications n8, éd. du S euil, coll. Points, 1981, P. 137

[5] –Ibid.P.144 - 145

[٦] – انظر: روجيه فابول: نحو علم للأدب، اتجاهات النقد المعاصر، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد السابع، بيروت ١٩٨٩.

[7] – Gérard Genette, Figures III, Paris, éd. Du Seuil, coll. Poétique, 1972, P. 72 - 73

[8] – Ibid. P. 74

[9] – Ibid. P. 75

[10] – Ibid. P. 89-90

[١١] – يقترح محمد سويرتي ترجمة Analepse بالبعدية، و Prolepse بالقبلية؛ لأنهما، فيما يقول، يقابلان مصطلحي جنت Genette من حيث إبعاد الدلالة النفسية... انظر، محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي، الدار البيضاء ١٩٩١ جـ٢، ص: ٥٣ وما بعدها.

[12] – Gérard Genette, Figures III, P.90

[13] – Ibid. P. 90

[14] – Ibid. P. 90-91

[15] – Ibid. P. 109

[16] – Ibid. P. 111

[17] – Ibid. P. 113

[18] – Ibid. P. 122

[19] – Ibid. P. 129

[20] – Ibid. P. 130

[21] – Ibid. P. 145

[22] – Ibid. P. 145

[23] - Yves Reuter, introduction à l'analyse du roman, Paris, Dunod, 1996, P. 61 & Oswald Ducrot – Jean Marie Schaeffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éd. Du Seuil, coll.Points, 1995, P. 229

[٢٤] - بيرسي لبوك، صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، ط١، ١٩٨١، ص. ١٣٨-١٣٩

[٢٥] - الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي. ترجمة إبراهيم الخطيب. مؤسسة الأبحاث العربية، ط١ ١٩٨٢، ص، ١٨٩ وانظر أيضا: جان ايف تادييه، الشكليون الروس، ترجمة قاسم المقداد، مجلة المعرفة، سوريا، السنة ٣٠، العدد ٣٣٢ مايو ١٩٩١، ص: ١٠١

[٢٦] - لأن العمل الأدبي- كما يقول- ليس مصنوعا من كلمات وإنما من جمل تنتمي إلى سجلات مختلفة من سجلات الكلام، ووصف هذه السجلات يمثل أول مهمة على الناقد أن يقوم بها، حيث ينبغي أن نبدأ بمعرفة الوسائل اللسانية التي تتوفر للكاتب، ينبغي أن نعرف خصائص الكلام قبل إقحامه في العمل الأدبي، فذلك ضروري لمعرفة الخطاب الأدبي ذاته

Tzvetan Todorov, Qu'est-ce que le structuralisme ? tome2, Poétique, Paris, Ed. Du Seuil, Coll. Points, 1968, P. 39-40 وتودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري (سوريا) ط١، ١٩٩٦، ص ٨١

[27] - Tzvetan Todorov, Qu'est-ce que le structuralisme, P.51

[28]- Tzvetan Todorov, Les catégories du récit Littéraire, Communications n8, éd. Du Seuil, coll. Points, 1981, P. 150

* « Nom donné aux différentes formes du verbe employées pour affirmer plus ou moins la chose dont il s'agit, et pour exprimer ... les différents points de vue auxquels on considère l'existence ou l'action »

[29] - Gérard Genette, Figures III, Paris, éd.Du Seuil, coll.Poétique, 1972, P. 183

[30] - Ibid. P. 184

[31] - Ibid.P. 191-193

[32] - Ibid.P. 194 & Vincent Jouve, La poétique du roman, Paris, Sedes, 1999, P. 30-31

[٣٣] - شلوميت كنعان، التخييل القصصي، ص ١٦٠-١٦٢، وهي تنقل، في حالات عرض الكلام، عن ماكهيل، مقياسا تصاعديا يتسلسل من الحكائي على نحو صرف إلى المحاكاتي على نحو صرف، هذه الحالات (السبع) هي على التوالي: التلخيص الحكائي / التلخيص الحكائي الأقل صرفا / الصياغة الجديدة للمضمون غير

المباشر / الخطاب غير المباشر، محاكاتيا إلى درجة ما / الخطاب غير المباشر الحر / الخطاب المباشر / الخطاب المباشر الحر.

[٣٤]- انظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٧، ص: ٥٠

[٣٥]- انظر روجر هينكل، قراءة الرواية، ترجمة صلاح رزق، القاهرة، ط١ ١٩٩٥، ص: ٢١١

[٣٦]- الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ص ٨٢

[37] - Jean Pouillon, Temps et roman, Paris, Ed. Gallimard, 1993, P. 66 – 105

[38]-Tzvetan Todorov, Les catégories du récit Littéraire, Communications n°8, éd. Du Seuil, coll. Points, 1981, P. 147

[٣٩]- ربما كان اعتماده على قاموس Littré حيث يحدد المعنى النحوي لمادة mode بأنه " اسم يعطى لأشكال الفعل المختلفة... وللتعبير عن وجهات النظر المتغايرة " هو الذي قاده إلى ما ذهب إليه، إذ إن تعريف الصيغة فيه، كما نرى، يضم أشكال الفعل، ووجهات النظر؛ فتحدث عن المظهرين معا، جامعا بينهما في مبحث واحد.

[40] -Gérard Genette, Figures III, Paris, éd. Du Seuil, coll. Poétique, 1972, P. 203

[41] - Ibid.P. 206 - 207

[٤٢]- ممن سنلتقي بهم بعد جنت: Mieke Bal في مقالها: Narration et focalisation المنشور في العدد التاسع والعشرين من مجلة Poétique ١٩٧٧ ( ١٠٧- ١٢٧ ) الذي تقدم فيه قراءة لتصور Genette السابق، ومقال آخر بعنوان Le jeu de la focalisation لـ Pierre Vitaux نشر بالمجلة نفسها تعليقا على مقال Mieke Bal السابق، وهذا تماما ما فعله كل من: شلوميت كنعان في كتابها التخييل القصصي، ترجمة لحسن أحمامة ١٩٩٥ و Vincent Jouve في كتابه

La poétique du roman, Paris, Sedes, 1999.

[٤٣]- راجع كتابنا بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم، دار العواصم، ط١، ٢٠٠٤

[44] - V. Propp, Morphologie du conte, Traduction française, Ed. Du Seuil, coll. Points, 1970, p. 31

[45] - Ibid. p: 29

# النقد الأدبي

## من حدود النص إلى فضاء الثقافة

### من خارج النص إلى داخله

بدأ القرن العشرون بثورة نقدية تدعو إلى التحول الجذري في القـراءة من خارج النص إلى داخله؛ من التاريخي والاجتماعي والنفسـي.. إلى النصـي واللساني والشكلي. كان هذا مع الشكليين الروس، والنقـادِ الجـدد. واسـتمر التحولُ ذاتُه مع الأسلوبيين وتكثيـف الاهتمـام بـالنص، ثـم مـع البنيـويين وإلغاء صاحب النص، ثم ما بعد البنيوية والتفكيكيـة... ومـع نهايـة القـرن بدأت ردةٌ نقدية مضادة، تمثلـت في الـدعوة إلى الخـروج مـن أسـر الشـكلية، وتحولاتها المختلفة، التي امتدت على طول القرن، وحصرت النظرَ النقدي في حدود النص؛ في حدود أدبية النص، أو في حدود ما يجعل من عمل مـا عمـلا

أدبيا، بتعبير جاكوبسون؛ وقد تجلت مظاهرُ هذه الردة في مشروع النقد الثقافي، الذي ظهر متجاوزا البنيويةَ وما بعدها، ومستعينا بمناهجَ مختلفةٍ، ونظرياتٍ متعددة، ومفاهيمَ كثيرةٍ، منها: الماركسية، والشكلية، والتأويل، والتلقي، والتفكيك، والحوارية، والسيميوطيقا، والتحليل النفسي... فهو ليس اختراعا لمشروع جديد بقدر ما هو إحياء لكامن قديم، هو " النقد الاجتماعي "[1] الذي كانت أفكاره هي الزاد الذي اغتذى عليه النقدُ الثقافي؛ حيث العملُ الأدبي ظاهرةٌ ثقافية مفتوحة للتحليل من وجهات نظر عديدة. هذا الكامن الذي نحتاج إلى تفجيره الآن، فيما يقال، لبث الحيوية في الدراسة الإنسانية للأدب[2]، تلك الدراسة التي أصابها الخمولُ والكلالُ من طول مكوثها بين جدران النص الأدبي منقبةً عن أدبيته... والحالُ هذه؛ جاء النقد الثقافي لونا من ألوان رد الفعل يهدف إلى توسيع دائرة القراءة الأدبية لتضم اهتماماتٍ أخرى متعددةً تتعلق بالنص، ولم تكن تحفل بها القراءة الشكلية، التي كانت تعزل النص عن سياقاته، فكان، كما يقول ليتش، أن " دعا النقاد اليساريون بأعداد متزايدة ودون الرغبة في الانتقاص من عادة القراءة الدقيقة المهمة التي رسخها الشكليون السابقون أو رفضها إلى أنماط اجتماعية تاريخية وفلسفية وسياسية من التحليل النقدي... "[3] وكانت هذه الردة من منطلق حسبان النص علامةً ثقافية قبل أن يكون قيمةً جمالية، والعلامةُ لا تتحقق دلالتها إلا في سياقها.

وسـواء كـان أصـحاب " النقـد الثقـافي " يسـتوحون أفكـار مثقفـي نيويورك، أو يتبعون ما بعد البنيوية الفرنسية، ففـي كلتـا الحـالتين يفسر مشروع الدراسات الثقافية الأدب والنقد باتساع كبير..[4] يتعدى ما ساد القرن من انحصار في فضاء النص الأدبي.

وقد استهدف محررو مجلة " النقد الثقـافي " المؤسسـة عـام ١٩٨٥ في جامعة مينيسوتا أن تحتل مجلتهم الأرضية العريضة للتفسير الثقـافي والـتي تحـدد حاليـا بالتقـاء الدراسـات الأدبيـة والفلسـفية والأنثروبولوجيـة والاجتماعية والجمالية[5].

كلها كانت إرهاصاتِ النقد الثقافي الاصطلاحي، الـذي كثـر الحـديثُ عنه مؤخرا؛ والذي يحمل اسمُه للوهلة الأولى مفارقةً كبرى بين وعد خُلَّب، وتحذير قاس؛ فهو يعد بتقديم معرفة ثقافية جاهزة وسهلة إلى القاريء غير المتخصص، وغير المثقف، هذه المعرفة الـتي سينطوي عليهـا الـنص النقدي الشارح... وفي الوقت نفسه هناك تحذير من الاجـتراء علـى الـنص بمحاولـة الدخول إليه من غير النخبة المثقفة التي لها وحدها الحق في فـتح مغاليقـه، وفي تقديمه للقراءة.

## الثقافة.. النقد

إن وقوع النقد الثقافي في إطار المشروعات المُشْكِلة، واستغلاقَ مفهومه، وكثرةَ الخلاف حوله، قبولا أو رفضا- كل ذلك يفرض شروطا أكثر صرامة في التعرف إليه؛ فعلينا أن نحدد طرفيه بدقة شديدة، لنصل إلى حد واضح يدل عليه، ولعل الطرفَ الأول مما لا يحتاج إلى كلام كثير، وإن كان يفتقر إلى تحديد جديد في هذه العلاقة الجديدة التي دخل فيها مع الثقافي؛ ونبدأ بالطرف الثاني؛ الثقافي.

## الثقافة

الثقافة: إذا لم نسأل عنها فإننا نعرفها جيدا؛ وإذا سئلنا عنها فإننا آنذاك لا نعرف شيئا ! هكذا بتعبير القديس أوغسطين، كما ورد في اعترافاته حين كان يعبر عن حيرته تجاه الزمن وحدِّه. والثقافة بحق من المفاهيم المراوغة التي يصعب الإمساك بها وتحديدها على وجه الدقة؛ لأنها تخضع في تحديد مفهومها إلى مصاحبات إيديولوجية تؤدي بالضرورة إلى الاختلاف؛ ولقد حاول اثنان من علماء الأنثروبولوجيا الأمريكيين إحصاء التعريفات المتداولة لكلمة (ثقافة) فوصل بهما الإحصاء إلى أكثر من مائة وخمسين تعريفا؛ وكان هذا في عام ١٩٥١، ولعل هذا الرقم قد تضاعف عدة مرات منذ ذلك الحين نظرا لاتساع مجالات استخدام المفهوم وتنوعها[٦].

# الدلالة في العربية

يوجز ابن سلام الجمحي، الأمر ويلخصه في قوله: " وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان."[٧]

فناقد الشعر عند ابن سلام شخص يمتاز بعقلية خاصة؛ وتكوين خاص؛ شخص يمتلك ثقافاتٍ عدة؛ أي يثقف أشياء متعددة، بعضها يختص بالنظر " ما تثقفه العين " مثل الجماليات المادية؛ جمال المبنى؛ والعينُ الخبيرة التي جرى إعدادها إعدادا خاصا تجد هذا الجمال، وترى رأيها فيه أكثر من غيرها.

ومنها ما يختص بالسمع " ما تثقفه الأذن " مثل جماليات الموسيقى والتناغم والانسياب والانسجام... والأذن المثقفة التي أعدت إعدادا خاصا تجد هذا الجمال، وترى رأيها فيه أكثر من غيرها.

ومنها ما يختص بالمعرفة اللغوية، ويمهر فيه أهل اللغة، أو بالمعرفة الأدبية، ويمهر فيه أهل الأدب من الشعراء والكتاب والخطباء دون غيرهم.

وإذن، فهناك ثقافات متعددة؛ أي وجدانات ( من الثَّقَف أي الإدراك أو الظفر بالشيء، ومنه قوله تعالى: ﴿ واقتلوهم حيث ثَقِفْتُموهم ﴾ [8] ) أو إعدادات ( من التهذيب والتأديب والتعليم ) — لا بد أن يتمتع بها الناقد عند العرب سواء عند ابن سلام أم عند غيره، ولا يقتصر أمرها على العين والأذن واليد واللسان فحسب، بل تمتد إلى المعارف المختلفة؛ التاريخية، والجغرافية، والأدبية، والعلمية... كل المعارف المتاحة، من حيث إن الشاعر إنسان ينتمي إلى مجتمع تمثل فيه تلك المعارف وجهه الحضاري.

وحيث الأمر كذلك فالإنتاج النقدي، لناقد هذه صفاته، لا شك سيكون نقدا شموليا، ربما نستطيع القول إنه كان نقدا ثقافيا– وقد كان ثم علاقة وثيقة تربط الأدب والثقافة، حتى ليكاد أمر الثقافة يقتصر على الأدب، حتى صرح بذلك ابن خلدون في مقدمته– فكأن أمر النقد الأدبي عندهم لم يكن محصورا في البحث عن أدبية العمل، بل كان يتعدى هذا البحثَ الجمالي اللغوي بعد تمامه إلى أمور أخرى تاريخية ونفسية، واقتصادية، وعلمية... كل أمور الثقافة السائدة، بما يتناسب وطبيعةَ العصر؛ فالناقد القديم كان منفتحا على كل الثقافات التي يمكن أن ينفتح عليها النص.

وربما عودة سريعة إلى تلك المواقف النقدية التي نعتمد عليها في تحديد الخصائص العامة للنقد الأدبي في بواكيره الأولى عند العرب، من مثل

حكم النابغة على الشعراء في سوق عكاظ، أو قضاء أم جندب بين امرئ القيس وعلقمة بن عبدة الفحل، أو غير ذلك- هذه العودة السريعة تريننا كيف كان النقد الأدبي عند العرب القدماء نقدا شموليا لا يجعل كل اهتمامه فقط بأدبية النص وإنما كان يتعداها إلى دوائرَ أخرى؛ فالنابغة في ثنايا توجيهه الأدبي يلفت حسانا[9] إلى ثقافة الفخر عند العرب التي تقول إن الفخر يكون بالآباء وليس بالأبناء، وأم جندب تتخطى الحكمَ على الصورة الفنية في شكلها اللغوي إلى الحكم على طبيعة الفرس الموصوف[10]، وتحكم بتفوق علقمة، لا لشيء إلا لنجابَة فرسه، على الرغم من ثراء الصورة عند امريء القيس وحركيتها الرائعة.

وما زلنا ندور في إطار تحديد معنى الثقافة في العربية؛ ففي المستقصى في أمثال العرب، يقول أبو القاسم الزمخشري (٤٦٧- ٥٣٨): " أثقف من السنور: أي أسرع أخذا من قولهم رجل ثقف لقف إذا كان سريع الأخذ لقرنه في الحرب " ٤١/١

وفي المدهش يقول أبو الفرج الجوزي ( ٥٠٨هـ- ٥٩٧هـ): " ثقف نفسك بالآداب قبل صحبة الملوك فإن سياسة الأخلاق مراقي المعالي " ٥٢٠/١

وفي النهاية في غريب الأثر، يقول ابن الجزري ( هـ٥٤٤- هـ٦٠٦): " هو غلام لَقِن ثَقِف أي: ذو فطنة وذكاء. ورجل ثَقِفٌ، وثَقُفٌ، وثَقْفٌ،

والمراد أنه ثابت المعرفة بما يُحتَاجُ إليه. وفي حديث أم حكيم بنت عبد المطلب: إني حَصَان فما أُكَلَّم، وثَقَافٌ فما أُعَلَّم. وفي حديث عائشة تَصِف أباها رضي الله عنهما وأقام أوَدَه بثِقَافَةِ الثِّقَاف ما تُقَوَّم به الرِّماح، تريد أنه سَوَّى عَوَج المسلمين. " ١/ ٢١٦

" شاب ثقف لقن أي فهم حسن التلقن لما يسمعه " ٢٦٦/٤

وفي مختار الصحاح: " ثَقُفَ الرَّجُل... صار حاذقا خفيفا فهو ثَقْفٌ... ومنه المثاقفة... والثِّقَافُ ما تسوى به الرماح، وتثقيفُها: تسويتها "

وفي القاموس المحيط: " ثَقُفَ، ككرُم وفرِح، ثقْفا وثَقَفا وثقافة: صار حاذقا خفيفا فطنا، فهو ثِقْفٌ كحِبْر وكَتِف... وخَلٌّ ثقيفٌ كأمير وسكِّين حامض جدا، وثَقِفَهُ كسمعه: صادفه، أو أخذه، أو ظفر به، أو أدركه. وامرأة ثَقَافٌ كسحاب: فطنة وككتاب: الخصام والجلاد وما تسوى به الرماح. هو ثَقْفٌ بالفتح ومن أشكال الرمل... وأثقفته أي قيض لي وثَقَّفَهُ تَثْقِيفًا: سواه. وثَاقَفَهُ فَثَقَفَه، كنصره غالبه فغلبه في الحِذْق " ١٠٢٧/١

فالمعنى يدور حول الحذق والفطنة، والخبرة والمعرفة يكتسبها المرء، فيتحول بها إلى شخص مثقف، أي مؤدب ومهذب وعالم. إن المرجعية المعجمية، كما يقول أستاذنا الدكتور محمد عبد المطلب " تعتمد الفطنة ودقة الفهم، ولابد أن يكون المثقف ضابطا لمحتوياته، وقائما بها، وهذه

المحتويات هي جملة المعارف من ناحية، وجملة الاحتياجات من ناحية أخرى "[11].

وربما في تعريف الثقافة لا يصح أن نكتفي بالجانب اللغوي فقط، وإنما لابد أن نأخذ في الاعتبار رؤية الأنثروبولوجيين، أصحاب الحقل الذي تمثل الثقافة فيه جانبا مهما. ومعنى الثقافة في الكتابات الأنثروبولوجية أكثرُ اتساعا بحيث يكاد يشمل كلَّ إنجازات العقل البشري، بل وكلَّ ما يصدر عن الإنسان من قول أو فعل أو فكر، وكذلك كلَّ ما يكتسبه الإنسان من عاداتٍ وتقاليدَ وأساليبَ للسلوك وقيمٍ تسود في المجتمع الذي يعيش فيه... ولذلك يختار الدكتور أحمد أبو زيد تعريف السير إدوارد بيرنت تايلور، ويَعُده أفضل تعريف نظرا لبساطته ولكشفه عن مدى اتساع المفهوم والمجالات التي يحيط بها " الثقافة- أو الحضارة- بمعناها الإثنوجرافي الواسع- هي ذلك الكل المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والعرف وكل المقدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان من حيث هو عضو في مجتمع "[12].

فالثقافة على ذلك كل مركب من عدد من المكونات التي قد تختلف في طبيعتها ولكنها تندمج معا في وحدة عضوية متماسكة ومتكاملة؛ فيها المكونات الذهنية المجردة مثل المعرفة والمعتقدات، والمكونات التقويمية التي تتمثل في الأخلاق وما يتعلق بالسلوك والتصرفات كالعادات والتقاليد... كل

هذه المكونات تتفاعل وتتساند وتندمج مؤلفة ذلك الكل المركب، الذي هو الثقافة.

فالثقافة هي حصيلة النشاط البشري في مجتمع ما؛ أما عناصرها ومكوناتها فكلها أمور يكتسبها الإنسان بالتعليم ومن خلال عملية التنشئة الاجتماعية من المجتمع الذي يعيش فيه ولا يدخل فيها ما هو غريزي أو فطري أو موروث بيولوجيا"[١٣].

ومع ما نرى من اتساع المعنى الأنثروبولوجي فإنه يدور في محيط المعنى اللغوي الذي مر سابقا، ولكنه لا يتوقف عند الجانب العقلي بل يتجاوزه إلى الجوانب المادية؛ فهناك، فيما يرى الأنثروبولوجيون، جانبان من الثقافة: جانب مادي، ويتمثل في كل ما يصنعه المرء في حياته العامة وما ينتجه من أشياء ثقافية ملموسة وما يحصل عليه عن طريق استخدام الفنون التكنولوجية. وهناك الثقافة اللامادية التي تتمثل في المظاهر السلوكية من عادات وتقاليد وما يكمن وراءها من مثل وقيم وأفكار ومعتقدات وطقوس وشعائر وأساطير"[١٤].

ولعل هذا التجاوز من العقلي إلى المادي يعود إلى طبيعة الدراسة الأنثروبولوجية التي لا ترى فارقا بين الثقافة والحضارة؛ بينما لا تقبل اللغة هذا التوحد؛ فثم فرق كبير بين الثقافي والحضاري؛ فالحضارة، كيان

مادي تتجلى فيه مظاهر الرقي العلمي والأدبي والاجتماعي[١٥]، بينما الثقافة كيان معنوي، يمثل، فيما نرى، عقل الحضارة[١٦].

## النقد

هذا عن الثقافي؛ وأما الكلمة الأولى من المصطلح؛ النقد، فسوف تضعنا- من خلال مجاورتها لكلمة " الثقافي " هذه المرة، دون كلمة " الأدبي " التي اعتدنا على وجودها من قبل- في مأزق، حيث تؤكد منذ البداية على المخالفة؛ مخالفة النقد الأدبي للنقد الثقافي، والحقيقة أننا بدأنا وفي نيتنا التوفيق بين الاثنين، ولكن كما نرى فقد صار تحقيق هذه النية أمرا مستبعدا، لأنهما مختلفان حتى من خلال النظر إلى الاسم نفسه، وقبل أي بحث لما تحته من خصائص.

النقد هو: فن الحكم على الأعمال الأدبية والفنية، وهو يعني التمييز؛ تمييز الجيد من الرديء في العمل الأدبي أو الفني.

فالنقد الأدبي هو بحث في مجموعة الشروط والخصائص الجمالية التي تحكم عملية الإبداع الأدبي.

والنقد الفني هو بحث في مجموعة الشروط والخصائص الجمالية التي تحكم عملية الإبداع الفني.

فماذا عن النقد الثقافي؛ بأي شروط، وبأي خصائص يتعلق؟

بحسب ما قلنا في تعريف الثقافة، سواء التعريف اللغوي أم التعريف الأنثروبولوجي، فالمفروض أن يكون النقد الثقافي هو البحث في مجموعة الشروط والخصائص التي تحكم عملية الإبداع المطلق، هكذا بالتعريف الذي يعني الشمول.

فإذا كان تعلق النقد الأدبي بمجموع الخصائص التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا.

فهل نستطيع القول قياسا على ذلك: إن النقد الثقافي يتعلق بمجموع الخصائص التي تجعل من عمل ما عملا ثقافيا ؟ أي عملا مؤثرا، ومؤسسا في بنية حضارية معينة ؟؟ الظاهر أن الأمر قد سار على هذا النحو!

ولعل هذا سوف يأخذنا إلى تساؤل آخر حتمي عن العلاقة بين الأدب والنقد الثقافي، هل هي قطيعة مع الأدبية؛ قطيعة تخرجنا نحن دارسي الأدب من لعبة النقد، ومن ثم يصبح من حق الجميع أن يدخل ما دام يمتلك شيئا من المعرفة التي قد تمثل ركنا في الثقافة، أو حتى هامشا فيها، بغض النظر عن شروط الناقد الأدبي التي ترسخت من قديم، منذ رأى ابن سلام الجمحي، مثلا، أنه ليس لأي قاريء أن يحكم على الشعر، وأن يقوم بعملية

التنقية للشعر الأصيل من المنحول؛ حيث لذلك رجال يستطيعون هذا التمييز، ويقدرون على ذلك الحكم؛ يقول ابن سلام في كتابه:

" قال قائل لخلف: إذا سمعت أنا بالشعر فاستحسنته، فما أبالى ما قلت أنت فيه وأصحابك. قال: إذا أخذت أنت درهما فاستحسنته، فقال لك الصراف: إنه رديء، فهل ينفعك استحسانك إياه "[١٧].

فإذا كان الأمر كذلك، وكان علينا أن نسمع لقول الصراف في أمر الدرهم، فعلينا بالقياس أن نسمع لكلام أهل العلم بالشعر فيما يخص الشعر. وليس ثم قواعد ثابتة، يتبعها الناقد في أي صناعة من تلك الصناعات، فالحكم يتدخل فيه الذوق تدخلا كبيرا، مما يفسح المجال الواسع للخطأ، إن لم يخضع هذا الذوق نفسه لقواعدَ صارمةٍ تحميه من الضلال، وابن سلام فطن إلى ذلك حيث يقول:

" ويقال للرجل والمرأة في القراءة والغناء: إنه لندي الحلْق، طَلُّ الصوت طويل النَّفَس، مصيب للحن، ويوصف الآخر بهذه الصفة، وبينهما بون بعيد؛ يعرف ذلك العلماء عند المعاينة، والاستماع له، بلا صفة ينتهي إليها ولا علم يوقَفُ عليه. وإن كثرة المدارسة لتعدى على العلم به. فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به "[١٨].

وعلى ذلك فالذي لـه الحـق في الحكـم علـى الشـعر، وعلـى الشعراء ومنازلهم إنما هم طبقة من القـراء ممتـازة بسـعة الاطـلاع، وعمـق المعرفـة، والعلم بمداخل الشعر وأسراره، بالإضافة إلى ثقافـة، تتمثـل في طبـع قـويم، وقوة في الملاحظة، وذكاء نافذ، وخيال بعيد.... إلى آخـر تلـك الصـفات. كـل ذلك من عُدة الناقد الذي يجيد الحكم على الإبداع البشرى بعامة، سواء كـان أدبا أم غيرَه.

وبذلك فليس الأمرُ، فيما يتعلق بالنصوص الأدبية، أمرَ ثقافة عامة، ولكن إذا صح القول، هو أمر ثقافة شديدة التخصص، وإن آزرتها ثقافة عامة فالأمر أكثر كمالا، والنتيجة لا شك أكثر جدوى.

لقد انتقلنا إذن خطوةً في التعامل مع النقد الثقافي، فهل أحللناه بذلك محل النقد الأدبي ؟

## النقد الثقافي

إن النقد الأدبـي، يخـتص بالبحـث في جماليـات النصـوص. الأدبيـةُ نفسُـها، أو الشـعرية هـي بحـث في خصـائص الجمـال؛ بحـثٌ في مجموعـة الشروط التي تفتح لعمل ما باب شعرية الأداء وأدبيته وجماله.

والنقد الثقافي بهذا الفهم التكاملي، الذي يحتفل بالثقافي، ويجعل الأدبي متضمنا في حدود هامشه، على عكس ما كان الأمر في النقد القديم، سيكون، فيما نرى، تشتيتا لهذا التركيز في البحث عن جماليات الأداء في نص ما، حيث يصير البحث عن كل ما يتصل بمركب من مركبات الثقافة على كثرتها الكاثرة، وعن دور هذا المركب في البنية الثقافية، دون الاهتمام بالبنية الأدبية– هو محور اهتمام النقد الثقافي.

فلن نحتاج إذن إلى أعمال أدبية كبرى، يفني أصحابها أعمارَهم في بنائها وفقا لشروط جمالية يفرضها نسق ما؛ شعري أو حكائي!!... لأن الحكم أصبح يدور حول مضمون العمل فحسب؛ والحديث كله عن ثقافة النص؛ عن المعاني المطروحة في الطريق. أما مبناه الذي كان مناط التميز من قبل فلم يعد ذلك مهما !

هذا، أو نأخذ الأمر على محمل آخر؛ وإذا كان ثم نقد هذه مقوماته، فليكن مجال اشتغاله بعيدا عن النصوص الأدبية.

ولكن أصحاب النقد الثقافي يرفضون هذه القسمة، ويرون لهم نصيبا وافرا من تلك النصوص الراقية؛ يقول آرثر أيزا برجر **Arthur Asa Berger** في كتابه الرائد: (النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية): " إن النقد الثقافي نشاط وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته... بمعنى أن نقاد

الثقافة يطبقون المفاهيمَ والنظريات المتضمنةَ في هذا الكتاب... على الفنون الراقية والثقافة الشعبية... "[19] هكذا على حد سواء، لعل هذا يمنح حرية أكبر في مجال القراءة، ولعله يساعد في الكشف عن الأنظمة الثقافية وأساليب الهيمنة المختزنة في النصوص، سواء منها الراقية أو الشعبية.

والمفاهيم والنظريات المتضمنة في الكتاب تتمثل في جميع المفاهيم والنظريات النقدية التي غص بها القرن العشرون؛ كل المناهج والنظريات والاتجاهات؛ بل ومن قبل القرن العشرين؛ بالمحاكاة، والتفسير، والتأويل، والتلقي، والتفكيكية، وما بعد الحداثة، والنقد النسوي، والشكلية، والحوارية، والماركسية، والسيميوطيقا، والتحليل النفسي، والنظرية الاجتماعية.... وليس ضروريا أن نطبق كل هذه المفاهيم في نقد النص، ولكن التعامل الثقافي مع النص سوف يفرض التعرض لأكثرها.... يقول: إن نقاد النقد الثقافي لا ينقدون بلا وجهة نظر، فإن ثمة علاقة لهم بجماعات أو اتجاهات مثل الاتجاه النسوي، أو الماركسي، أو الفرويدي،.... أو يرتبط بمزيج من كل ما سبق. ولذا فإن النقد الثقافي يتأسس دائما على منظور ما، يرى الناقد من خلاله الأشياء"[20].

" والنقد الثقافي لا يدور فحسب حول الفن والأدب، وإنما حول دور الثقافة في نظام الأشياء بين الجوانب الجمالية والأنثروبولوجية- إنه دور يتنامى في أهميته ليس لما يكشف عنه فحسب في الجوانب السياسية،

والاقتصادية والاجتماعية، وإنما لأنه يشكل- أيضا- هذه النظم ويصوغ وعينا بها. إن الثقافة.... لها نتائج وثمار "[٢١]

فالنقد الثقافي، عند برجر، لا يدور حول الفن والأدب فقط، بل حول الثقافة، لأن للثقافة، عنده، نتائجَ وثمارا... وهو يهتم بالنظريات الأدبية، لا لصلاتها بالأدبية، وإنما لما تطرحه من مسائل ثقافية مهمة حول النصوص والقراء والمتلقين، والعلاقة بين العمل الفني والثقافة، وعلاقة القضايا الثقافية بالمجتمع والسياسة.

وهكذا نستطيع القول إن النصوص الأدبية الكبرى، ستتحول بين يدي الناقد الثقافي إلى مجردِ وثائقَ ثقافيةٍ، أو مستندات للحكم على ثقافة ما، لأن لها دورا لعبته من قبل في صياغة الوعي الثقافي !

## مفهوم الأدب

ولعل معرفتنا بالهدف من إنتاج النصوص الأدبية يوفر علينا كثيرا من الجهد في هذا الصدد، ويحدد دور النقد الذي يدور حولها، أو يقوم عليها. ولكن هذا، فيما نرى، أمر مستحيل، والهدف من إنتاج تلك النصوص الأدبية أمر لا يمكن حسمه؛ فقط هناك مجموعة من التصورات الاحتمالية، لكن ليس هناك قول قاطع؛ ولعله يكفينا في هذا الصدد أن

نراجع بعض التصورات حول الأدب ووظيفته، عند ألبير ليونار في كتابه « أزمة مفهوم الأدب في فرنسا في القرن العشرين »[22] لندرك مدي ما تمثله الثقافة في بنائه الشامخ، فالأدب كما يراه ليونار « تجربة داخلية تجعلها الكلمات تجربة ملموسة، بفضل اللغة، فتبرز إلى الواقع »[23].

والعمل الأدبي يتيح لنا أن نرى ما هو جوهري، أو كما قال بروست: " أن نخرج من ذواتنا، وأن نعرف ما يراه شخص آخر في هذا الكون الذي ليس كوننا نفسه، والذي ربما تظل مناظره مجهولة بالنسبة إلينا كالمناظر التي يمكن أن تكون موجودة على القمر"[24].

الكتابة مع بروست فعالية استبطانية شبه علمية، ومع أندريه جيد انشغال عفوي، ومع فاليري لذة من لذات العقل[25].

والكاتب الحقيقي مدفوع بقوة لا تقاوم ليعكف بمثابرة على سر الوجود البشري لكي يقدم إيضاحا له من خلال تحليل الوجدان الفردي، والتجربة الداخلية[26].

و الأدب عند جاك ريفيير موجود لذاته؛ منتج جمالي لا منفعة من ورائه. ومن ثم فهو يدافع عن أدب لا نفعي، وصرف وغير مسئول.... يدافع عن أدب يعد أدبا بالقدر الذي يتحقق فيه من خلال ذاته ككيان له

خصوصيته، ولا يخضع لضرورات أيديولوجية، أو عقائدية، أو جمالية، أو أخلاقية أو ميتافيزيقية"[٢٧].

والثقافة في كل هذا لا تعني الكاتب في شيء كثير؛ فتحويل التجربة الداخلية إلى واقع ملموس، أو مقروء، أو التطهير، أو الخروج من الذات ورؤيتها من منظور خارجي، وتحليل سر الوجود البشري من خلال تحليل الوجدان الفردي... كل هذا يؤيد رؤية جاك ريفيير أن الأدب موجود لذاته منتج جمالي لا منفعة من ورائه؛ كيان له خصوصيته، ولا يخضع لضرورات أيديولوجية، أو عقائدية، أو جمالية، أو أخلاقية أو ميتافيزيقية.

فقط هناك أدب الالتزام، هو الذي سيتصل بالثقافة بشكل فج، حين يتحول السؤال الجوهري الذي يوجه عملية الكتابة، عند سارتر، من: لماذا نكتب؟ إلى لمن نكتب؟ لقد استحوذ عليه المنهج الفلسفي فتخلى عن كل رجوع إلى علم الجمال، وطرح نفسه دفعة واحدة كناقد رافض للقيمة الشكلية، وراهن بكل شيء على نظرية الالتزام. فلعل الوقت قد حان لإبداع أدب مسئول مسئولية تامة، وليس هدفه أن يجلب المتعة أولا، وأن يلقي نظرة جديدة على العالم؛ أدب يقبل أن يكون العمل " كاشفا للكائن "[٢٨].

ولكن أدب الالتزام هذا لم يأخذ مساحة واسعة من الزمن، فسرعان ما عاد الأمر كما كان وربما أكثر إيغالا في باب الجمالية؛ حتى أنه لم يعد من

المناسب، في نظر البعض، أن يهتم الروائي بمصير الإنسان. فالكاتب، في رأي آلان روب- غربيه، هو الذي لا يملك شيئا يقوله، وهو الذي يكتب نصوصا غير مقروءة للوهلة الأولى، ولكن الإنسان غائب فيها... والشيء الوحيد الذي يدخل في الحسبان هو أسلوب بناء الأشكال الذي يدخل في نطاق التقنية، وحتى العلم أكثر مما يدخل في نطاق الفن، وعلى القارئ أن يحل الرموز، وأن يكتشف نفسه كمؤلف بدوره[؟] !

هكذا دائما نجد التأكيد على الجمالية هو المهيمن ما دمنا نتعامل مع نص أدبي، له مبناه المميز، الذي يمثل كونا متكاملا اجتهد صاحبه في بنائه، وفي توزيع كائناته على نحو خاص.

## الدراسات الثقافية

إننا لو اعتمدنا مفهوم النقد الثقافي على هذا النحو لكان شهادة سيئة على أدب العصر؛ فهل كان النقد الثقافي مما يواكب ما حدث للأدب من تحول، بحيث لم يعد الاهتمامُ بجمال النص يمثل شيئا مهما في عملية الكتابة، وبالتالي في عملية القراءة، هناك شذرات وإشارات متفرقة لموضوعات ثقافية مختلفة، على الناقد أن يتتبعها تتبعا ثقافيا لا تتبعا جماليا كما كان الأمر من قبل!! ولا شك أن كل هذا يبدو من قبيل الدعابة، فلا شيء في النصوص الأدبية مجاني كما نعلم. ووراء تلك الفوضى الظاهرة،

افتراضا، ثم نظام صارم هنالك في الأعماق؛ ومن ثم فلن يستطيع النقد الثقافي الزعمَ بحلوله محل النقد الأدبي، لأن الأدبية ما زالت هي المهيمن الرئيسي في النص الأدبي.

ولعل هذا يفسر بشكل من الأشكال ملاحظة مهمة أبداها صلاح قنصوه في ندوة مجلة فصول التي كرستها لموضوع النقد الثقافي، يرى فيها أن هذا العنوان (يعني النقد الثقافي) لم يطرح نفسه إلا انطلاقا من الظروف الراهنة التي فقدت فيها المذاهب والنظريات الكبرى سطوتها السابقة، وضعفت قدرتها على التفسير والتنبؤ بما يمكن أن يحدث، بحيث أصبح أمامنا شتات من التفاصيل والحوادث والوقائع التي يصعب أن نربطها بمذهب أو نظرية معينة تفسرها على نحو كاف، وهو ما شكل الوضعية أو الساحة التي ظهر فيها النقد الثقافي ليتحاور معها[٣٠].

إن النقد الثقافي، كما يقول إبراهيم فتحي بحق، يعود بنا إلى الوراء ليطمس الحدود المتخصصة بين دوائر أدبية الأدب وجماليته وشعرية الشعر وروائية الرواية ليغرقه جميعا في بحر اجتماعية السياق الاجتماعي وطرائق الحياة والأيديولوجيات، والثقافة عموما[٣١].

إن أكثر شيء نخشاه، والأمر على نحو ما نرى، أن تؤدي بنا (موضة) النقد الثقافي إلى مثل تلك النتيجة التي وصلت بنا إليها قصيدة

النثر، من تهافت المدعين الذين وجدوا في فكرة الحرية؛ حرية الكتابة الشعرية، خلاصا لهم من هموم كثيرة كانت تؤرقهم في كتابة القصيدة العمودية أو قصيدة التفعيلة، لأنهم لا يعرفون شيئا عن الكتابة، ولو أنهم عرفوا ما قاربوا قصيدة النثر بخاصة؛ لوعورة مسالكها، ولحاجتها إلى تلك الحساسية اللغوية الرهيفة التي لا نجدها عند هؤلاء المدعين؛ وهكذا أصبح الشعر الآن، في أكثر المجلات المتخصصة، وغير المتخصصة وفي الصحف، وفي كثير من دواوين الشعر والأمسيات الشعرية وغير ذلك.... أصبح مستغربا، ولم يعد له دوره الفاعل الذي كان له على مدى قرون طويلة؛ فمن يسمع الشعر الآن غيرُ الشعراء؟! ومن يقرأ الشعر الآن غيرُ صاحبه؟! وليس السبب في ذلك ما يمكن أن يُدَّعى من أن ضغوط الحياة تحول دون سماعه أو قراءته أو التفرغ له؛ فما زالت أشعار كثيرة تقرأ، وتحفظ عن ظهر قلب، ولكن ليس من هذا اللون من الشعر الذي تخلص من كل القيود الفنية وغير الفنية، ليس من هذا اللون الذي فقد هويته الأدبية[٣٢].

فإذا كان هذا هو الحال الذي آل إليه الشعر مع قصيدة النثر؛ بحيث أصبح سهلا وقصيرا سلمه، وأصبح يرتقي فيه الذي لا يعلمه، ولا يهم أين تهوي قدمه، وسيان فيه من يعربه أو يعجمه[٣٣]؛ فإنه يخشى على هيبة النقد الأدبي أن تذهب حين يظن الجميع أنهم قادرون على القيام بمؤنته؛ ما دام الحديث قد أصبح عن المعاني التي هي مطروحة في الطريق يعرفها العربي

والعجمي، والبدوي والقروي. والقول عند من لا يعرف أسهلُ بكثير عنه عند من يعرف!

أذكر حين قرأت كتاب رولان بارت " أسطوريات " - وكان هذا بعد قراءتي لأعمال أخرى كثيرة لهذا الناقد المشاكس الرائع- كنت أتوقع أن أجد في الكتاب مادة غير التي وجدت، ولكني لم أستغرب حديث الرجل عن تلك الأشياء التي تحدث عنها؛ مثل الرومان في السينما؛ أو مخ أينشتين؛ أو وجه جريتا جاربو؛ أو المساحيق والمنظفات... كنت أجد ذلك الفكر النقدي البارتي المتميز ولكن بدل أن يدور حول النصوص اللغوية كان يدور حول موادَّ أخرى مختلفة، وبدلا من أن يعود إلى المواضعات اللغوية يحتكم إليها، كان يَعد تلك المواد، التي تحدث عنها في كتابه، نصوصا من نوع خاص يكيف علي وفقها تحليله الذي هو تحليل أدبي قبل كل شيء. فهل كان عمل بارت هذا يمثل بداية لما عرف فيما بعد بالدراسات الثقافية؟.. يقول كولر: إن نموذج بارت شجع " على قراءة المعاني المتضمنة للصور الثقافية، وتحليل الوظيفة الاجتماعية للتشييدات الثقافية الغربية، في بحث الممارسات الثقافية بداية بالأدب الرفيع وانتهاء بالموضة والطعام "[٣٤].

وقد كان اليساريون البريطانيون هم رواد مشاريع الدراسات الثقافية خلال السبعينيات والثمانينيات، مثل مركز برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة، وأصحاب الماركسية الأدبية في بريطانيا، وعلى وجه الخصوص،

ريموند وليامز Raymond Williams وريتشارد هوجارت Richard Hoggart اللذان بحثا عن استعادة واكتشاف الثقافة الشعبية أو ثقافة الطبقة العاملة، التي لم يكن ينظر إليها بوصفها ثقافةً متساوية بالأدب الرفيع.. وكان عليهما استعادةُ المفهوم التنظيري الماركسي الذي يحلل الثقافة العامة (المتعارضة مع الثقافة الشعبية) بوصفها تشكلا أيديولوجيا جائرا؛ لأن معانيها موظفةٌ لكي تضع القراء أو المشاهدين موضع المستهلكين، وتسوغ أو تبرر مجريات سلطة الدولة. وإن التفاعل بين هذين التحليلين (الثقافة بوصفها تعبيرا عن الشعب، والثقافة بوصفها فرضا عليه) كان مهما لتطور الدراسات الثقافية في بريطانيا أولا، وبعد ذلك في كل مكان[٣٥].

ويضيف إيجلتون إلى ذلك تصورا جديدا مفاده أن الأدب ليس فئة أو كيانا موضوعيا أو أنطولوجيا لا يتغير وإنما مصطلح وظيفي متغير وتشكيل اجتماعي تاريخي " من المفيد جدا أن ننظر للأدب باعتباره الاسم الذي يطلقه الناس من وقت لآخر ولأسباب مختلفة على أنواع معينة من الكتابة داخل مجال كامل أطلق عليه ميشيل فوكوه اسم الممارسات الخطابية » والموضوع الصحيح للدراسات الثقافية ليس الأدب وإنما الممارسات الخطابية في معناها التاريخي كأبنية بلاغية ترتبط بالمعرفة والقوة[٣٦].

إنها الرغبة في استعادة الثقافة الشعبية بوصفها تعبيرا عن الشعب، والرغبة في التعبير عن ثقافة المجموعات المهمشة، ودراسة الثقافة العامة بوصفها فرضا أيديولوجيا جائرا.

إن ثم ثلاث لحظات رئيسية في تحول الدراسات الأدبية الحديثة إلى الدراسات الثقافية، يحددها مايكل ريان في دراسته لريموند ويليامز؛ ففي البداية اجتمع أثر النقد النسوي والعرقي واليساري ليفرض الاعتراف بأن النصوص الأدبية هي بالأساس وثائق وأحداث اجتماعية تحيل إلى موضوعات اجتماعية تاريخية، ثم أظهرت ثانيا المشروعات البنيوية والسيميوطيقا أن النصوص تشكلها الشفرات والتقاليد والتصويرات الاجتماعية مما قضى على فكرة الاستقلال الأدبي، وجاء ثالثا علو أهمية الإعلام الجماهيري والثقافة الشعبية على مركزية الكلاسيكيات الأدبية ليجبر النقاد على الاعتراف بالأدوار التكوينية والتعليمية الحاسمة لأنواع الخطاب الجديدة[٣٧].

## نقد الثقافة

والنقد الثقافي، فيما يقول صاحبا " دليل الناقد الأدبي " يمكن أن يكون مرادفا للنقد الحضاري كما مارسه الدكتور طه حسين والعقاد وأدونيس ومحمد عابد الجابري وعبد الله العروي... هو " نشاط فكري يتخذ من الثقافة

بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره ويعبر عن موقف إزاء تطوراتها وسماتها"[٣٨].

وقد سبق أن فرقنا بين الثقافة والحضارة، فالأولى كيان معنوي، يمثل عقل الحضارة؛ التي هي كيان مادي تتجلى فيه مظاهر الرقي العلمي والأدبي والاجتماعي؛ ولعل التعريف السابق- وهو يشير بجلاء إلى موضوع النقد الثقافي !- يكون أقربَ إلى نقد الثقافة منه إلى النقد الثقافي؛ حيث ما زلنا نتعامل مع النص الأدبي، الذي هو مبنى جمالي ومضمون ثقافي، ولم نفارقه إلى النص الثقافي في عموميته وشموله، وينبغي أن يكون تعريف النقد الثقافي في هذا الإطار، مع اتساع حدوده ليشملَ ثقافة النص بالإضافة إلى جماليته، أما أن تكون الثقافة هي موضوع البحث والتفكير والتعبير عن موقف إزاء تطوراتها وسماتها؛ فذلك نقد الثقافة، وليس النقد الثقافي.

والغذامي يحاول- كما فعل برجر من قبل، حين قال بتطبيق مفاهيم النقد الأدبي ونظرياته على الفنون الراقية والثقافة الشعبية – أن يبقيه في حالة تماس مع النقد الأدبي، ففي نظره، أن « النقد الثقافي لن يكون إلغاء منهجيا للنقد الأدبي، بل إنه سيعتمد اعتمادا جوهريا على المنجز المنهجي الإجرائي للنقد الأدبي »[٣٩] ومن ثم يكون الانتقال من مشروع قد أُنجز (النقد الأدبي) ونضج حتى احترق، إلى مشروع آخر، هو امتداد له، تطورت فيه الأدوات المنهجية القديمة استجابة لأسئلة جديدة، وتحديات جديدة،

يفرضها تعامل المشروع الجديد (النقد الثقافي) مع الأنساق وليس مع النصوص.

ولعل الحديث عن الأنساق يذكرنا بالبنيوية، التي يمثل النسق فيها مصطلحا رئيسيا، لهذا يفرق الغذامي بينهما، برؤيته أن النقد الثقافي عليه ألا يظل نخبويا، وأن يدخل إلى المعترك اليومي للحياة البشرية ويهتم بالمهمل والمهمش والخطاب السياسي والخطاب الإعلامي والاجتماعي والشعبيات بكل أشكالها...[40]

واهتمام النقد الثقافي، فيما يقول الغذامي، إنما يكون بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، وهو معني بكشف لا الجمالي كما شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/ الجمالي[41] فإذا كان النقد الثقافي سيعتمد على المنجز المنهجي الإجرائي للنقد الأدبي، فهذا لا يعني وحدة الهدف أو الغاية التي يسعى كلاهما إليها؛ حيث يستبعد الغذامي أن يكون للنقد الثقافي دور في الكشف عن الجمالي، ويقصر دوره فقط على ما يتخفى خلف الجمالي من حيل الثقافة.

وهو ينحو هذا النحو لأنه يضع في الاعتبار أن النص «لم يعد نصا أدبيا جماليا فحسب، لكنه أيضا حادثةٌ ثقافية»[42]؛ حادثة تتوسل بالجمالي

لتمرير ما تخفيه من رغبات قد لا تكون جميلة، لأن الهدف من ورائها ليس جميلا؛ الأمر الذي يذكرنا بدعوى الالتزام الأدبي، حين كان النص يتحول إلى وسيلة توجيه جماهيري، يتوسل بالجمالي لتمرير أفكار يراد نشرها.

## حق الناقد الأدبي

ماذا يحدث إذن؟ هكذا تساءل جوناثان كولر، وحق له أن يتساءل، وأن نتساءل نحن معه؛ فأساتذة الأدب ونقاده ينصرفون عن ميلتون **Milton** إلى مادونا **Madonna** وعن شكسبير إلى المسلسلات التليفزيونية التي تعالج مشكلات الحيلة المنزلية. وكما مر بنا، بارت الناقد الفرنسي اللامع يترك الحديث عن راسين وبلزاك وبريخت وآلان روب غرييه... إلى الحديث عن مصارعة المحترفين، وعن المساحيق والمنظفات، والنبيذ الفرنسي، ووجه جريتا جاربو... ماذا يحدث؟!!!

ربما لا شيء يحدث غير أن الناقد الأدبي يمارس حقه الطبيعي، فله أن يخوض في موضوعات الثقافة على اتساعها، كما يخوض في موضوعات الأدب؛ فكما نجد بارت في كتاباته عن راسين وبلزاك وغرييه... نجده كذلك في كتاباته عن مصارعة المحترفين، وعن المساحيق والمنظفات، ووجه جريتا جاربو. ولن ننكره في أي منهما؛ فثم ذلك الفكر النقدي المتميز؛ مرة يدور

حول النصوص اللغوية؛ وأخرى يدور حول مواد مختلفة من ضروب النشاط الثقافي.

فمن حق الناقد الأدبي- كما من حق كثيرين- أن يخوض في موضوعات الثقافة المختلفة، من حيث يفرض المحتوى الأدبيُّ الثقافةَ على اتساعها وشمولها، والناقد مؤهل بدهيا للحديث في موضوعات كثيرة؛ يؤهله لذلك معرفة موسوعية، وذوق راق، وحساسية كاشفة، وحكمة يفترض وجودها... ولكن إذا كان هذا الرأي يقوم حول نص أدبي، ويدور حول البنية الأدبية، فذلك عمل الناقد الأدبي، ولا مناص من العودة إلى النقد الأدبي؛ وليس لغير الناقد الأدبي أن يبحث في بنية الشكل الذي جاء عليه هذا المحتوى. وإن الأهم في موضوع الأدب دون شك هو دراسة الشكل، الذي هو وجهة نظر نفسية لموضوع خارجي؛ وجهة نظر تأخذ بنية معينة لا شيء فيها اعتباطي على الإطلاق، كل كلمة تأتي في مكان يحدده جهاز التعبير بدقة متناهية لتعرض ما كان من أثر في صفحة النفس؛ فليس لنا إلا أن نؤولها على ما هي عليه من شكل له خصوصيته الكاملة، وليس يقدر على ذلك إلا أصحابه، من نقاد الأدب.

وبعد، فإذا كانت الشكلية قد هيمنت على الفكر النقدي في القرن العشرين، منذ بداياته مع الشكليين الروس وحتى البنيوية وما بعدها والتفكيكية وما تلاها.. ومعها اختفى كل شيء ماعدا النص؛ فلعله بالفعل قد

حان الوقت لأن نعيد أشياء لا يمكن إغفالها في النظر إلى النصوص؛ كالتاريخ والبيئة والمؤلف.... لكن لا نريد أن يأخذنا الشطط في غمرة الثورة؛ فنقع فيما وقعت فيه الشكلية من قبل، فنلغي أشياء لا يمكن إلغاؤها، ونحن ندرك تماما ما الذي يمكن أن يصيب الأدب في هذه الحال. حان الوقت لأن يعود من سياق الإنتاج ما يعيد إلى العلامة كلَّ دلالاتها، هذا ما نحتاج إليه. وسواء كان الذي سيعيد هذا السياقَ إلى القراءة هو النقد الثقافي، أو النقد التاريخي، أو الاجتماعي، أو حتى النقد الانطباعي... فهي، بشهادة قرن كامل، عودة محمودة في أي شكل من أشكالها.

•

# الهوامش

[1] – " النقد اليساري " فيما بعد، الذي تطور إلى " الدراسات الثقافية " أو حتى " النقد الثقافي " نفسه ( خارج إطاره الاصطلاحي، كما عند أصحاب مجلة " النقد الثقافي " في أمريكا. في منتصف العقد التاسع من القرن الماضي )

[2] – فنسنت ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات. ترجمة محمد يحيى، طبع المجس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٠– ص ٤٠٨

[3] – السابق، ص ٤٠٨

[4] – نفسه، ص ٤٠٩

[5] – نفسه، ص ٤١٠

٦ – د. أحمد أبو زيد، هوية الثقافة العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤، ص١٣

٧ – محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح محمود محمد شاكر. المدني ١٩٧٤، ص٥

[8] – ولعل هذا هو المعنى في القرآن الكريم كله؛ ففي سورة البقرة: ( وَاقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ وَأَخْرِجُوهُمْ مِنْ حَيْثُ أَخْرَجُوكُمْ (١٩١)) وفي سورة آل عمران: (ضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ أَيْنَ مَا ثُقِفُوا إلا بِحَبْلٍ مِنَ اللَّهِ وَحَبْلٍ مِنَ النَّاسِ وَبَاءُوا بِغَضَبٍ مِنَ اللَّهِ وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الْمَسْكَنَةُ (١١٢) ) وفي سورة النساء: ( سَتَجِدُونَ ءَاخَرِينَ يُرِيدُونَ أَنْ يَأْمَنُوكُمْ وَيَأْمَنُوا قَوْمَهُمْ كُلَّ مَا رُدُّوا إِلَى الْفِتْنَةِ أُرْكِسُوا فِيهَا فَإِنْ لَمْ يَعْتَزِلُوكُمْ وَيُلْقُوا إِلَيْكُمُ السَّلَمَ وَيَكُفُّوا أَيْدِيَهُمْ فَخُذُوهُمْ وَاقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ وَأُولَئِكُمْ جَعَلْنَا لَكُمْ عَلَيْهِمْ سُلْطَانًا مُبِينًا(٩١) ) وفي الأنفال: فَإِمَّا تَثْقَفَنَّهُمْ فِي الْحَرْبِ فَشَرِّدْ بِهِمْ مَنْ خَلْفَهُمْ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ(٥٧) ) وفي الأحزاب: ( مَلْعُونِينَ أَيْنَمَا ثُقِفُوا أُخِذُوا وَقُتِّلُوا تَقْتِيلا(٦١) ) وفي سورة المتحنة: ( إِنْ يَثْقَفُوكُمْ يَكُونُوا لَكُمْ أَعْدَاءً وَيَبْسُطُوا إِلَيْكُمْ أَيْدِيَهُمْ وَأَلْسِنَتَهُمْ بِالسُّوءِ وَوَدُّوا لَوْ تَكْفُرُونَ(٢) ).

[9] – وكان حسان أنشده بيتيه المعروفين:

لنا الجفَنَاتُ الغُرُّ يلمعنَ بالضُّحى    وأسيافُنا يقطُرنَ من نجدةٍ دَمَا

وَلَدنا بني العَنقاءِ وابنَي محرِّقٍ    فأكرِمْ بنا خالاً وأكرِمْ بنا ابنما

فقال له النابغة :

" إنك لشاعر لولا أنك قللت عدد جفانك وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك، وفي رواية أخرى فقال له: إنك قلت الجفنات فقللت العدد ولو قلت: الجفان لكان أكثر. وقلت: يلمعن بالضحى. ولو قلت: يبرقن

بالدجى لكان أبلغ في المديح؛ لأن الضيف بالليل أكثر طروقا. وقلت: يقطرن من نجدة دما؛ فدللت على قلة القتل ولو قلت: يجرين لكان أكثر لانصباب الدم. وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك، فقام حسان منكسرا منقطعا " الأغاني: ٩ / ٣٨٤

[١٠] – يروي صاحب الأغاني: " نازع أمرؤ القيس علقمة بن عبدة الفحل الشعر فقال له: قد حكمت بيني وبينك أمرأتك أم جندب، قال: قد رضيت، فقالت لهما: قولا شعرا على روي واحد وقافية واحدة صفا فيه الخيل؛ فقال أمرؤ القيس:

خليلي مرا بي على أم جندب أقض لبانات الفؤاد المعذبِ

وقال علقمة:

ذهبت من الهجران في غير مذهبِ ولم يك حقا كل هذا التجنبِ

وأنشداها فغلبت علقمة، فقال لها زوجها: بأي شيء غلبته، قالت: لأنك قلت:

فللسوط ألهوب وللساق درة وللزجر منه وقع أهوج منعبِ

فجهدت فرسك بسوطك، ومريته بساقك وزجرك، وأتعبته بجهدك، وقال علقمة:

فولَّى على آثارهن بحاصبٍ وغبية شؤبوب من الشد ملهبِ

فأدركهن ثانيا من عنانه يمر كمر الرائح المتحلبِ

فلم يضرب فرسه بسوط ولم يمره بساق ولم يتعبه بزجر " الأغاني ١٠/ ٢٠٨

[١١] – د. محمد عبد المطلب، من سلطة الثقافة إلى ثقافة السلطة، مجلة ضاد، العدد الثالث- السنة الأولى- إبريل ٢٠٠٦

١٢ – أحمد أبو زيد، المرجع السابق، ص: ١٥

١٣ – السابق، ص ١٥ وما بعدها.

١٤ – نفسه

[١٥] – انظر المعجم الحديث، نادي تراث الإمارات.

[١٦] – لهذا نرى الأصوب أن نقول بحوار الثقافات، لا حوار الحضارات، فلعله لا يوجد سوى صدام حضارات بوصفها كيانات مادية.

١٧ – ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ١/ ٧

١٨ – السابق، ص ٧

١٩ – آرثر أيزا برجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية ( ١٩٩٥)، ترجمة: وفاء إبراهيم، ورمضان بسطاويسي، طبع المجس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة ٢٠٠٣. ص ٣٠

٢٠ – السابق، ص ٣٨

٢١ – آرثر أيزا برجر، السابق ص ٧٨

[٢٢] – ألبير ليونار، أزمة مفهوم الأدب في فرنسا في القرن العشرين، ترجمة زياد عودة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق ٢٠٠١.

[٢٣] – السابق، ص ٣٣

[٢٤] – نفسه، ص ٣٤

[٢٥] – نفسه، ص ٧٤– ٧٥

[٢٦] – نفسه، ص ٧٣

[٢٧] – نفسه، ص ٧٨

[٢٨] – نفسه، ص ٨٩– ٩٤

[٢٩] – نفسه، ص ١٣٩

٣٠ – انظر مجلة فصول، العدد ٦٣/ شتاء وربيع ٢٠٠٤، ص ١١٠

٣١ – السابق، ص ١٢٨– ١٢٩

[٣٢] – محمد خضر، قصيدة النثر وميراث الشعرية العربية، مجلة الدراسات الشرقية، العدد الثالث والثلاثون، يوليه ٢٠٠٤، ص ٦٦

[٣٣] – إنها الصياغة الجديدة لأبيات الحطيئة الشهيرة:

" الشعرُ صعبٌ وطويلٌ سُلمُه/ إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمُه/ زلت به إلى الحضيض قدمُه/ يريد أن يُعربهَ فيعجمُه "

والتي صارت الآن مع حال الشعر، فيما نرى:

" الشعرُ سهلٌ وقصيرٌ سلمُه/ فليرتق فيه الذي لا يعلمُه/ ولا يهم أين تهوى قدمُه/ سيَّانَ من يعربُه أو يُعجمُه "!!

انظر السابق، ص٦٥

٣٤ – جوناثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة مصطفى بيومي عبد السلام، ضمن المشروع القومي للترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٣ ص:٦٦-٦٧

٣٥ – انظر فنست ليتش، السابق، ص ٤١٠، وجوناثان كولر، السابق، ص ٦٧

[٣٦] – فنسنت ليتش، المرجع السابق، ص ٤١٠

[٣٧] – السابق، ص ٤١١

٣٨ – ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٢، ص: ٣٠٥

[٣٩] – عبد الله الغذامي، النقد الثقافي؛ رؤية جديدة. ضمن كتاب: النقد الأدبي على مشارف القرن العشرين (٢) النقد الثقافي والنقد النسوي [ أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي- القاهرة- نوفمبر ٢٠٠٠ ]

[٤٠] – من حوار أجراه معه عبد الله السمطي، المجلة الثقافية، العدد ٣١، أكتوبر ٢٠٠٣.

٤١ – عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق العربية، المركز الثقافي العربي، ط٢ ٢٠٠١، ص ٨٣-٨٤

٤٢ السابق، ص ٧٨

# أزمة مفهوم الأدب في فرنسا

## في القرن العشرين

### ألعاب نارية

لم نكن نحسب، ونحن نقرأ بعض الكتب التي تتحدث عن النظريات النقدية الحديثة وكنا ما نزال في أول الطلب- أن يوما ما سيأتي وينطفيء وهج هذا الكلام الخلاب، ويخبو وميضه، ويشحب ألقه الفتان. أذكر أننا كنا مسحورين؛ مبهورين بما نقرأ. وكان سؤال يتردد: هل من الممكن أن تصير دراسة الأدب إلى مثل هذه الدقة العلمية؛ أن يكون النقد الأدبي بمثل هذا السحر الذي يأتي بالمعجزات؟!... وتنهمر الأفكار السحرية، وتتوالى أسماء السحرة من بروب حتى بارت وتودوروف وجنت، ويزيد الانبهار، ويدلنا الكتاب على غيره، ونسير مأخوذين في الدرب سعيا إلى آخره!!!

ولا شك أن التعرف إلى هذه الأفكار في ذلك الوقت، وبـذلك الحمـاس والاستعداد الخاص للتلقيْ قد أكسبها بعدا أسطوريا، تعاظم مع مرور الأيام، لتصبح شبيهة بالمقدسات في حرمة الاقتراب منها.

ولعلنا وقتها كنا قد مللنا مواد الدراسة التقليديـة الـتي تقـدم لنـا في الجامعة، تلك المواد التي لم تكن تمس أي أوتـار. في حـين كانـت الدراسـات الجديدة تمس كل الأوتار. وكان ثم حماس الشباب.. وأفكار الثوريين الكبـار التي كانت تلبس زي الرفض للقديم، وكانت تستند إلى فلسفات عميقـة عنـد أصحابها، أدرك الآن بصفاء شديد أننا لم نكن نفهمها على وجهها الصحيح؛ كنا نأخذ منها ما يناسب حماسنا وعجلتنا؛ فنرفض، وندعو إلى موت يموتـه القـديم.. وإلى حيـاة يحياهـا الجديـد، أيـا كـان هـذا الجديـد، ومهمـا كـان مصدره... ألقينا أنفسنا في أحضانه، ورحنا في سبات عميق غـارقين في أحـلام هوليودية باهرة، ومخدِّرة.

وكان لابد أن يمر وقت طويل، وأن، نشاهد كثيرا من حفلات الألعاب النارية، ونرى كم هي باهرة، هي الأخرى؛ ومن ثـم نـرى العلاقـة الوثيقـة التي لم نكن نراها من قبل؛ العلاقة بين إبهار النظريـات الجديـدة، وإبهـار الألعاب الناريـة.. كلاهما لحظي؛ موقـوت بانطلاقتـه، ثـم يخبـو الـوهج ولا يبقى منه سوى رماد ربما لا يدل حتى على أن شيئا كـان موجـودا هنالـك في وقت من الأوقات.

والآن يأتينا كتاب ألبير ليونار، الفرنسي: أزمة مفهوم الأدب في فرنسا، بحكمة بالغة؛ يكشف الزيف الذي أسرنا طويلا، وسحرتنا فرقعاته الصاخبة وأضواؤه الباهرة... ويعيد إلى الأفكار الخالدة الأصيلة مجدها الأول، ويعيد إلى الأدب روحه الجميل، وبعده الإنساني الذي فقده على مر السنين الأخيرة.

ولكن قبل أن نتحدث عن الكتاب لا بأس من أن نلتمس العذر لأنفسنا، ولغيرنا فيما كان منا من انسياق مسحور وراء تلك الأفكار الجديدة؛ فإذا كان من سبب لذلك فهو يكمن في درس الجامعة لتراثنا القديم.. الذي كان، وما زال، مع عمقه ورصانته وقيمته الكبرى، يفتقر إلى أهم جانب من جوانب التواصل الدراسي؛ إنه جانب الحماس والإبهار- ويا للعجب!- نعم فنحن نجد هذا الإبهار وذلك الحماس فقط في درس الحداثة.. مما يؤدي إلى التواصل الحميم بين الطالب وموضوع الدراسة... بينما حين يتصل الأمر بالتراث فلا نجد سوى ذلك العرض الباهت الذي ينفر من موضوع الدرس، ويبعث الملل... ربما كان هذا من أصحاب القديم لثقتهم به وبقدرته على البقاء مهما كانت الظروف؛ وكان ذلك من أصحاب الحداثة لشكهم فيها وفي قدرتها على مواجهة القديم والثبات أمامه. وإن الأمر بحاجة إلى مراجعة جادة؛ فلا قدرة القديم على البقاء بكافية لبقائه، ولا ضعف الجديد وتهافته بسبب لفنائه.

# الكتاب

ونأتي إلى كتابنا، وإنه كتاب شديد الأهمية، بل لعله أهم كتاب صدر مؤخرا؛ لأمور، منها: أنه كتاب في الثقافة الجادة، وكتاب في الأدب، وكتاب في النقد الأدبي... وهو بين دفتيه يحمل علما وافرا عن تاريخ الأدب الفرنسي من مالارميه حتى فيليب سولير... ومنها أنه يدل على حيادية علمية كبيرة، يتمتع بها صاحب الكتاب، فلم تؤثر فيه كل التيارات الموجودة، على مضادتها له ولفكره... ومنها أنه يعيد للأدب روحه الكبير الذي تساقط منه، حتى فقده على مدى أعوام طويلة تعاظمت فيها الدعوة إلى علمية الأدب، وإلى علمنة الدراسات الأدبية، حتى غدت تلك الدراسات شيئا جامدا فاقدا كل حياة، وصار الأدب نفسه تبعا لذلك كائنا ميتا قبيحا غيابه أكثر نفعا من وجوده.

هذا مع أن ترجمة الكتاب جاءت متأخرة كثيرا جدا[1]، وربما لو تقدمت زمنا لكان لوضعنا الأدبي شأن آخر... حيث كنا سنوفر جهدا كبيرا جدا أضعناه... وما زال البعض يمضي في ركاب هؤلاء الذين يدحض الكتاب أفكارهم، ويكشف زيفها مع كل كلمة يقولها صاحبه.

ولعل السؤال الأول الذي يتبادر إلى الذهن، ذهن من قرأ الكتاب، هو: هل يمكن حقا عرض الكتاب؟! إن كل كلمة في الكتاب مهمة، ودالة، وتحيل على أخرى سابقة أو لاحقة. وإن أفكار الكتاب متكاملة في تراتبية دقيقة... حتى أنه يمكن القول دون مبالغة: إن أفضل طريقة لعرض هذا الكتاب هي نقله كما هو!!! لكن هذا لن يثنينا عما عزمنا عليه؛ فالكتاب ليس في أيدي الجميع، وأنا أرجو مخلصا لو أنه كان في أيدي الجميع؛ فلعل فيما سنقدم من وجهة نظر تحكمها انتقائية، حاولنا جهدنا أن نجعلها صارمة في دلالتها على الخط الرئيسي لأفكار للكتاب - لعل في ذلك بعض غناء عن وجود الكتاب بالفعل بين أيدي الجميع.

المؤلف: ألبير ليونار، فرنسي. والكتاب: أزمة مفهوم الأدب في فرنسا في القرن العشرين ( La Crise du Concept de Littérature en France au xx Siècle ) وهذا مقبول حتى ولو كان انطلاقا من تلك المقولة المشهورة عن موضة الأدب التي تتغير في فرنسا، مثلها مثل موضات الأزياء؛ مقبول إذن أن تكون أزمة هناك في مفهوم الأدب... ولكننا مع ذلك لسنا بعيدين عن تلك الأزمة، بل نحن في وسطها، وليس الأمر أمر عولمة، ولكنه أمر يخص الإنسانية؛ إنسانية الإنسان.

ولعل الأمر كما يقول الرجل في مدخل الكتاب: " إن التلوث، والتدمير المرعب لنوعية الحياة، في المجتمعات الصناعية، توازي تفكك

الأدب. ففي الحالين، يتعلق الأمر بأزمة الإنسان، ونقص وعيه، واستخدامه لقدراته استخداما شاذا " [١٠-١١]

ففي الماضي كان الأمر يختلف؛ كان هناك توافق بين المبدع وحضارته الخاصة به، نرى هذا مع راسين زهرة القرن الثامن عشر الرائعة. ومع روبينس زينة النهضة الفلمنكية، وماريفو المترجم المتميز للحظة رئيسة في تاريخ الفكر الفرنسي، وبلزاك صاحب الرؤية الاجتماعية في القرن التاسع عشر... هذا بينما نجد رامبو، وهارتونغ، وبيكيت، وسولير متمردين متوحدين يمثلون قطيعة حقيقية مع حضارتهم الخاصة بهم " وهذه القطيعة، ولا بد من الإلحاح على ذلك، هي ظاهرة حديثة نسبيا ترجع إلى التقدم العلمي والتقني، وإلى حضارة تنكر القيم الروحية " [ص:١١] هذه القيم التي هي أساس الأدب، وهي أساس الحياة؛ بدأت الحضارة الجديدة بوأدها شيئا فشيئا، وأمام هذا الدفن للنزعة الإنسانية، عزم الرجل على وضع هذا الكتاب. [٨]

وبداية فإن مصدر الأزمة، فيما يرى، يتمثل بصفة رئيسية في أعمال مالارميه الكبرى، وفي مشروعه الجنوني لبناء عالم كلامي بحت، مفصول عن أي واقع موضوعي. [٩]

لقد تغيرت الأمور كثيرا؛ فبعد أن كان العمل الأدبي يتولد بصورة طبيعية من ضرورة داخلية، أصبح اليوم يبنى وكأنه خواء. أصبح الكاتب، كما يقول آلان روب غرييه: هو الذي ليس لديه شيء يقوله، فقط لديه طريقة لقوله فحسب. [١١،١٩٠]

إن هدف الكتاب، وهو ما يمثل أهميته في الوقت ذاته، هو أنه دفاع عن الأدب الحق؛ الأدب الذي " هو عامل تهذيب إنساني قوي، وعامل سمو، وتقدم فكري " [١٢] ولا شك أننا نفتقد مثل هذا المفهوم للأدب منذ زمان بعيد جدا، والعجيب أنه يأتينا من هناك؛ يأتي من فرنسا، ومن فرنسي!

# القسم الأول: أصول الأزمة

## ١- أزمة مفهوم الأدب في فرنسا

### عند مالارميه

إن الأدب في فرنسا كان نثرا فقط حتى وقت قريب، في حساب التاريخ، والرجل يتعجب لذلك؛ فالشعر الذي يرتبط، كما يقول، بأولى تمتمات الكلام المعبر في الحضارات كافة، لم يفلح قط في أن يفرض نفسه على الشعب الفرنسي، ولا أن يصبح في متناول الجمهور، خلافا لما كان عليه

الحال في بلدان أخرى... ولقد كان بودلير محقا حين اتهم العبقرية الفرنسية بفقدان الحساسية تجاه الشعر، وبأنها تضمر له كراهية موروثة، وتكن له مقاصد هدامة. إذ إنها لا تقبل، في نهاية الأمر، إلا ذلك الشعر الامتثالي، الشديد الارتباط بالنثر، وبالنزعة التعليمية. [١٧]

فالشعر الفرنسي لم يصل إلى نضجه، وإلى أعلى تعبير غنائي له إلا عند نهاية القرن التاسع عشر، أثناء المرحلة الرمزية. مختارا الطريق الصعبة؛ طريق الإبهام؛ وكان هذا في اللحظة التي بلغ فيها أوجه، وقمة تعبيره، فانقطع بذلك نهائيا عن الجمهور الكبير. فأسطورة الشعر التي ولدت مع الرمزيين أمثال نرفال، وبودلير، ورامبو... واللجوء المستمر إلى لغة بكر، ومخالفة للمألوف، ومبنية على المجاز والرمز، وموغلة في الغموض... كل هذا يحكم على الشعر بالإبهام، ومن ثم بالقطيعة مع جمهوره المنتظر.[١٩]

لقد أصبح الشعر، حسب تعبير بول فاليري، " لغة في اللغة " وربما كان هذا قبل أن تأتي السوريالية فتبعده عن الواقع مؤكدة قدرة الشاعر على خلق واقع جديد؛ واقع فوقي نابع من هذيان الخيال واللاشعور.[١٩]

ولكن هذا البحث عن الشكل الذي لا عيب فيه، وعن الصياغة الموثوقة للغة ناصعة، والإدراك العالي للقيمة السحرية للكلمات...

باختصار، هذا السعي الحثيث وراء الكيمياء الكلامية التي عُد مالارميه ( Stéphane Mallarmé ) (١٨٤٣-١٨٩٨) ممثلها الأبرع، لم تؤد في الواقع، إلا إلى إبهام متعجرف، وإلى توحد مأساوي، مكرسين لإرضاء بعض المبرزين في الأدب، أو الفلسفة أي المختصين في التفسير، ومبلغي المعنى، وبهلوانات نادي التأويل! [٢٢]

إن مشروع مالارميه، برغم عظمته، ونجاحاته الباهرة، يدق أجراس الحزن على الإنساني، ويجمد دور ما نسميه الكتابة، بالتعارض مع الأدب. [٢٢] لقد أصبحت اللغة عنده سحرا، والكلمات أشياء، والأشياء رموزا موحية لا تقصد لذاتها... أراد أن يسعى إلى الكمال وأن يحقق المستحيل وأن يعبر عن سر الكون الغامض، ولكنه لم يجد سوى العقم والعدم والخواء والصمت[٢].

لقد كان الهم الأول العزيز على مالارميه يتمثل في إفراغ النص الشعري من كافة الشوائب التي تحجب النواة الجوهرية للشعر، كما لو كان من الممكن أن نسلم بأن عزل مادة صافية كيميائيا في جوهرها أمر مرتبط بقدرة الإنسان، بحيث تصبح هذه المادة هي ذلك الجوهر نفسه، وهو في حالة بكارته التي لا تقبل النسيان. [ ٢٤]

وقد جاءت تلك المغالاة المالارمية كاشفة عن صمت معين، وعن غياب معين، كلاهما يفسران، إلى حد كبير، أزمة مفهوم الأدب بصفة عامة، وليس أزمة الشعر الحديث فحسب.

ومن ثم سوف نشهد ولادة نصوص مازوشية. سيكون من دواعي فخر كاتبها ألا يفهمها أحد، دلالة على نقائها؛ فالمرء يكتب من أجل ألا يقرأ، أو لكي يقرأه أولئك الذين يكتبون لكي يفهموا. [ ٢٨]

كتب مالارميه عام ١٨٦٥ : " إن الفن لم يخلق إلا للفنانين " وكان هذا التوجه نذيرا بانحطاط تدريجي، ومقدمات أولى لموت الأدب. [٢٨]

وقد امتد أثر مالارميه إلى جماعة " تل كل " الطليعيين الذين أكدوا بصورة جدية أن العمل الأدبي هو " نتاج خارج عن الأنا الشخصية، وفعالية موضوعية منتجة للحقيقة التي تجري فينا دون تدخل منا، وخطاب وليس كلاما، وكتابة وليس أسلوبا، وموضوع وليس مشروعا. أي أنه باختصار لغة، أي نظام من العلامات، وكيانه ليس في رسالته بل في هذا النظام " وذلك لأن مالارميه، سلفهم المجيد، قد أله الكلمة، وأضفى صفة القداسة على الأدب بعده مصدرا للمعرفة، وبعده لعبا في الوقت نفسه. [٢٩]

لقد كانت رغبة مالارميه في إبداع صرف وكامل، ولعالم صغير، في عالم كوني كبير كتفسير نهائي لكل شيء؛ كان هذا مما فتح منذ ذلك الحين " أزمة مفهوم الأدب " [٣٠]

فالأزمة تبدأ مع مالارميه، وتتعاظم حتى تصل إلى ما وصلت إليه، عند " تل كل "، ثم عند كريستيفا التي تؤكد أنه " لا وجود للأدب، بالنسبة لعلم العلامات. إنه غير موجود بعدّه كلاما مثل غيره، وله وجود أقل بعده موضوعا جماليا " [٣٠] وعند آخرين... حيث ينعزل النص بوصفه منتجا جماليا، يعيش في ذاته ولذاته.

ولكن هذا الفهم يؤدي بنا إلى نتائج خطيرة؛ فالقبول بهذه النظرة التبسيطية للوضعية النقدية الجديدة يعني التأكيد على أن دانتي، وشكسبير، وراسين، وباسكال، وبالزاك، ودوستويفسكي، وبروست ليس لهم وجود كمبدعين، وأن أعمالهم هي منتجات كالسكر والكبريتات. [٣١]

لقد أفسد العقل المجرد كل شيء، واستخدم طرائق ربما تنجح وتعطي نتائج باهرة في مجالات العلم؛ علم السلالات، وعلم الألسنية، غير أنها تؤدي، في النقد الأدبي، إلى ما يسميها ليفي- ستروس نفسه، وباحتقار جلي " تلك البنيوية الوهمية التي شهدنا تفتحها في العالم الفلسفي- الأدبي ". [٣٢-٣٣]

إن الأدب في تعريف ليونار، هو: " تجربة داخلية تجعلها الكلمات تجربة ملموسة، بفضل اللغة فتبرز إلى الواقع " [٣٣]

والإنسان متعطش دوما للجمال، وهو غير قادر على الاستغناء عن المتعة الجمالية التي تؤمنها التجربة الفنية. فأن نقرر أن العمل موضوع معرفي ليس إلا فهذا يعني أن نغفل أنه أيضا مشروع ناتج عن قصدية مرتبطة ارتباطا وثيقا بتجربة شخص ما، وأن هذه الطريق تتيح لنا أن نرى ما هو جوهري، أي، كما قال بروست: " أن نخرج من ذواتنا، وأن نعرف ما يراه شخص آخر في هذا الكون الذي ليس كوننا نفسه، والذي ربما تظل مناظره مجهولة بالنسبة إلينا كالمناظر التي يمكن أن تكون موجودة على القمر " [٣٤]

إننا حين نتجاوز النص للوصول إلى الأسلوب معناه أن نكتشف رؤية الكاتب التي لا تنفصل عن وعيه، من حيث إن ألأسلوب هو الرجل، كما قال بوفون، ومعناه أيضا أن نعزل لديه الاختلاف النوعي الموجود في طريقته التي يتبدى بها العالم لنا. [٣٤]

## ٢- محاكمة الأدب
## على يد الدادائيين والسورياليين

ومع كل ما سبق فإن مبالغات مالارميه ورامبو... تعد رؤى معتدلة إذا قيست بما جاءت به الدادائية ( Dadaïsme ) التي ولدت في أكثر لحظات الحرب العالمية الأولى قتامة (١٩١٦-١٩١٧) تعبيرا عن لا معقولية العالم الحديث، حيث أحدثت الحرب يأسا كليا، وولدت أزمة حادة في القيم، وفي الأخلاق... ومن أعماق اليأس ولدت الدادائية حركة عدمية وهدامة لكل ما هو شائع ومتعارف عليه من النظم والقواعد والقوانين والمذاهب والفلسفات والعلوم والمؤسسات[٣]، لا تحمل كتاباتهم أي معنى، حيث الشاعر الدادائي يكتفي بأن يسجل، من غير اختيار ولا تمييز، الهذيانات التي تنشأ من إظهار أشكال فكرية سابقة للمنطق، دون تدخل العقل المنظم. [٣٩]

لقد خضع مفهوم الأدب للنقاش على يد الدادائيين، الذين أسهموا بقدر كبير في جعل الإنسان الحديث، وريث بودلير، ونيرفال، ولوتريامون، والرمزية، هذا الإنسان الذي هزته الفلسفة الألمانية واللغز الروسي، يكتشف

أخيرا تعقد النفس الإنسانية التي كان الاتباعيون، وحتى الرومانسيون قد أفقروها بصورة خاصة، انطلاقا من هاجس التجريد التبسيطي.

ثم مع فرويد، تم اكتشاف مفاهيم جديدة مثل مفاهيم اللاشعور، وما تحت الشعور، وفوق الواقع، والخيال... ومن ثم أصبح التحليل النفسي مشروعا تقويضيا للتقليد السيكولوجي، والأخلاق التقليدية، لأنه ألقى الضوء بصورة جديدة تماما على معرفة النفس الإنسانية، من خلال تجديد مفهوم الحرية، والأنا تجديدا كليا. [٤١]

لقد كان الإنجاز الأكبر الذي قدمه فرويد يتمثل في إثبات دور اللاشعور كعامل تحفيزي لما يكتبه الوجدان البشري، تحت التأثير القمعي للأخلاق الدينية والاجتماعية. [٤١]

وقد ولدت الدادائية، ومن بعدها السوريالية، وعندهما استعداد كبير لاستخدام تلك القدرات الدفينة في اللاشعور، وللكشف عن قيمة السلوكيات المخالفة للمألوف، والمنحرفة. [٤١]

إن قاريء قصائد تزارا (Tristan Tzara) سوف يدهشه تشظيها وعدم تماسكها، وتعذر إيجاد أي معنى لها. وكأننا أمام صفاء اللادلالة المنظمة، وأمام تدفق الكلمات المتحررة من أي تأليف شكلي لها. وإن محاولة البحث عن موضوع فيها، أو حتى عن ظل لسمات حكائية أو وصفية فيها،

لهو من قبيل العبث؛ فالقاريء يبقى أمام تشكيل غير متجانس لا بنية له ولا موضوع. [٤٤]

إن للشاعر(؟!) أن يقول أي شيء يأتي على باله، غير عابيء بمعنى ولا بغيره... المهم أن يقول، إنه كمن يفتح فا القربة ويترك ما فيها يسيل... فهو يفتح فاه أو فا قلمه ليقول بلا ضابط ولا رابط. أو لعله ينتصح بنصيحة تزارا في كيفية صنع قصيدة حيث يقول:

" خذ جريدة. خذ بعض المقصات. اختر من هذه الجريدة مقالا يوازي طول القصيدة التي تريد أن تكتبها. اقطع المقال. ثم، وباهتمام، قص كل الكلمات التي صنعت ذلك المقال وضعها كلها في كيس. خضها جيدا. بعد ذلك خذ كل أقصوصة، واحدة تلو الأخرى. انقلها كلها على الورق بالنظام الذي أخرجتها فيه من الكيس. القصيدة سوف تمثلك. وها أنت الآن كاتب أصيل ذو ذهنية منطقية، حتى لو لم يتذوق قطيع الرعاع قصيدتك."[٤]!!!

إن الفكرة عند الدادائيين تتكون في الفم! [٤٤] واللغة عندهم كيان معين، وليست وسيلة.

إن الحركة الدادائية لم تكن تريد فقط تدمير الفكر، وتقليد الاعتدال، وإنما كان من أهدافها أيضا تدمير الفرد، والمجتمع، والإنسان. كانت تريد أن تهدم كل شيء، وأن تبدأ من جديد في كل شيء. كانت تريد أن

تقرع جرس الحزن على الحضارة التي لم تستطع أن تجلب السعادة للإنسان، كانت تريد الفرار إلى عالم أبيض ليس نقيا من كل دنس فحسب، بل من كل شيء، فكفت عن الإيمان بأي شيء، وحتى بنفسها.

وتعبت الدادائية من كل هذا الخواء الذي تحياه، فهدمت نفسها؛ إنها حركة جديدة، وكل جديد يشيخ، ويصبح مؤسسيا، ويحمل فناءه في ذاته... فانشق عنها بروتون، وأبولينير.. وتلاشت وحلت محلها السوريالية[5]، ولكن اتجاهها الساخط والرافض بقي ماثلا في الأدب يعبر عن نفسه بأشكال ومذاهب مختلفة[6].

وجاءت السوريالية ( Le Surréalisme ) مذهب ما وراء الواقع، وريثا شرعيا للدادائية. جاءت لا تثق بالواقع ولا تعول عليه، وتبحث عن واقع خفي يقبع في أعماق النفس دون أن يشعر الإنسان بوجوده؛ واقع موجود في عالم اللاشعور أو اللاوعي، يؤثر في سلوكنا، ويظهر بين الحين والآخر حين تنعدم رقابة الشعور.

إن المدرسة السوريالية هي التجسيد الفني والأدبي لمنهج فرويد في التحليل النفسي القائم على العالم الباطني اللاشعوري، الذي يعده السورياليون الواقع النفسي الحقيقي.. كان دأبها الغوص في الأعماق النفسية والاغتراف منها ومشابكتها مع معطيات الواقع الواعي، مجافية معطيات

المنطق والعلم الموضوعي ورقابة الفكر، غير مكترثة بالواقع الاجتماعي وما يفرضه من المواصفات الأخلاقية والنظم وما يسوده من العقائد والفلسفات[٧].

وعلى الرغم من كل ما يوجه إليها من عيوب الانعزال في تمرينات الكتابة الآلية... ومن اهتمام بالمشكلات الفلسفية والنفسية، المتعلقة بالتحليل النفسي، والمكرسة لخلق نموذج إنساني جديد، وطريقة جديدة في العيش، أكثر مما تهتم بالمسائل الأدبية، والجمالية... رغم كل ذلك فإن لها نجاحات على صعيد الأدب؛ ويكفي أنه على أيديهم تطرح للمرة الأولى أسئلة جوهرية حول معنى فعل الكتابة، ولماذا نكتب؟ وما الذي يفسر تلك الحاجة التي لا يمكن كبحها عند البعض ليبسطوا على الورق هذا السيل من الكلمات التي كان يمكن أن تبقى في حالة مشوشة؛ حالة تفكير غير مصوغ لم تتحدد مفاهيمه بعد؟ [٣٧]

ولها كذلك آراء حول الشعر، الذي لن يكون في نظر بروتون، نشاطا لكائن متفوق قد امتلك ناصية فن تقليب المادة اللفظية فقط، ولكنه نشاط يعرض للجميع، حسب أمنية لوتريامون، باعتباره وسيلة للانعتاق، وللتحرر من سحر واقع جديد، واقع مطلق يكون فوق الواقع. إن القصيدة الشعرية، في تصور إيلوار مجموعة من الهلوسة والجنون والتذكر والقصص القديمة والمشاهد المجهولة والأفكار المتضاربة والتنبؤات البعيدة وحشد

العواطف والعري وتشويش العقل والعبث؛ إنها انطلاق الوحي الحر من أعماق النفس الإنسانية وتدفقه بحرية تامة مخترقا جميع الحواجز.

ومع ذلك، فإن الشعر الذي يتأسس على رسائل اللاشعور التي يتم التقاطها بفضل التمرن على الكتابة الآلية، يظل مع ذلك معبرا عن الفرد، وشكلا حديثا للصوفية الأزلية، ودليلا بواسطة اللغة على أن الشاعر كائن تزوره قوة خفية تقوم بإيصال تجربة استثنائية. [٥٧]

وكان سارتر، من خلال نص شهير نشره، في عام ١٩٤٧، في مجلة " الأزمنة الحديثة " هو الذي أجهز على السوريالية التي أصابها الضعف، بدءا من عام ١٩٣٠، بسبب الارتدادات عنها، وفقدانها التنظيم لتشتت أعضائها. [٥٦]

ولعلها تبقى مع ذلك مذهبا يرتبط بفنون التصوير أكثر من ارتباطه بفنون الأدب!

## ٣- أنطونان أرتو واستحالة الأدب

أنطونان أرتو (١٨٩٦ – ١٩٤٨) عبقري مجنون، ومدمن مخدرات وهاوي هذيان ومروّج للفراديس المصطنعة والتحرّر الاجتماعي، مما حوّله إلى

رائد تيار " جيل البيت الأميركي " الذي نتجت منه حركتا " الهيبي " و" البوب آرت "[8]. رأى فيه البعض حالة مرضية تدخل، قبل كل شيء، في نطاق الطب النفسي لمريض فصامي، وهي حالة لا يمكن أن نفهمها خارج هذا المنظور. وهو بذلك يمثل امتدادا لأفكار السورياليين التي تنتمي إلى الميتافيزيقي أكثر من انتمائها إلى الواقعي. لكنه وإن كان يقدم لنا إبداعا فرديا ربما يكون مريضا، فإنه يقدم لنا في الوقت ذاته مفهوما للأدب، حيث يرى فيه تعبيرا عن الأنا الكاملة، وليس عن الواقع. [٦٠]

لقد كان أرتو يريد أن يصل إلى نفسه حتى نخاع عظامه، كفكر وكجسد. وهذا هو السبب في أنه يتألم، لأنه لا يستطيع أن يعبر بالكلام عن العلاقة التي لا تنفصم، والتي تربط بين نشاط العقل والحياة الجسدية؛ بين الشكل والفكر. [٦١-٦٢]

كان أرتو يريد أن ينقل من خلال قصائده تجربته الحياتية أكثر مما يريد أن ينقل واقعا تصنعه معجزة اللغة؛ يريد أن يعهد إلى كلمات القصيدة بمأساة حياة تهرب منه في كل اتجاه، حين اصطدم بنوع من العجز عن التعبير عن أناه. لقد أخذ يكتشف أنه غير قادر على بلوغ حد أدنى من التماسك في شكل التعبير، وبدأ يبحث عن الأسباب التي تدمر فكره، وعن أسباب تآكل الروح الذي كان يعانيه [٦٣] فجاءت قصائده ترجمة أدبية لقلق

ميتافيزيقي أكثر منه أدبي. إن الأمر يتعلق بأزمة وجودية أكثر مما يتعلق بنضوب للإلهام الأدبي. [٦٤]

إن الأعمال الفكرية عند أرتو، يتم إنتاجها انطلاقا من غياب الفكر، وعدم القدرة على التعبير بسبب الاغتناء الزائد بالتجربة المعيشة الذي يشكو الشاعر من قصور اللغة عن التعبير عنه؛ ويرى بلانشو أن عدم القدرة هذا ليس امتلاء للكائن، وإنما حرمانه: إن الكائن ليس الوجود، إنه فقدان هذا الوجود، هذا الفقدان الحي الذي يجعل الحياة منهارة، لا يمكن الإمساك بها، ولا يمكن التعبير عنها إلا بواسطة صرخة ضارية في تقشفها. [٦٥-٦٦]

وتمثل مراسلاته التي تبادلها مع مدير المجلة الفرنسية الجديدة في العامين ١٩٢٣ و١٩٢٤- وثيقة أساسية لتجربة مقلقة هي تجربة إمكانية الأدب الذي يجري تصوره على أنه همزة وصل بين الفكر والحياة. [٦١]

إننا مع أرتو أمام حالة فردية تلقي ضوءا باهرا على معاناة الكتابة؛ فهل أصبحت الكتابة هي البحث عن الوحدة المفقودة، ومواجهة المعاناة والموت قبل كل شيء، و" هل تكون المعاناة في نهاية الأمر هي التفكير؟ " كما يرى موريس بلانشو، ذلك الناقد الذي أعلن موت الأدب. وأكد في موضع آخر أن " الأدب يسير نحو نفسه، أي نحو ماهيته التي هي زواله " [٦٨]

## ٤- الداء الجديد للعصر والوظيفة الكهنوتية للأدب

يشهد منتصف العقد الثالث من القرن الماضي مولد جيل مؤثر معني بمشكلات كبرى ومسائل عميقة: مسألة معنى الأدب، ودوره في التعبير عن المشكلات البشرية الكبرى؛ مشكلات الوجود والمصير... ومن ثم فقد أخذ هذا الجيل بدءا من عام ١٩٢٥ يعطي مؤشرات على عدم توازن عميق في ذوقه، وأخلاقه وفكره؛ إن الأزمة الدادائية، والسوريالية، والشغف باضطرابات الوجدان وعلم النفس المرضي، والهروب إلى المغامرة تكشف عن اتجاهات عقول مبدعة تبحث عن شيء آخر مختلف.... إن تلك العقول المبدعة تريد أن تقضي على آثار التيار الانحطاطي، وعلى جمالية مبنية على الاصطناع. وجميعها ترتبط بتحولات الرمزية المحتضرة. إنهم يريدون أن يجلبوا إلى الأدب مفهوم تعميق الأنا، ومقاربة وجودية للشخص. إن النزعة الارتيابية الأساسية لذلك الجيل توجه النفوس اتجاها مؤثرا، وتزعم أنها ترى في ممارسة الأدب أفضل وسيلة لبلوغ كشف الوجود، والتعبير عن العلاقة الأساسية بين الوجود والحياة عن طريق الكتابة. [٦٩-٧٠]

إن القلـق يصبح الموضوع الـدارج، ويشكل العنوان العريض لكافة الصحف والمجلات فيما بين الأعوام ١٩٢٥-١٩٣٥. إنه القلق الـذي يبتغـي، من خلال تحليل الأنا، أن يجد سر المأساة البشرية الكبرى... القلق الـذي يضيق الخناق على الإنسان لكي يتساءل لماذا يعيش؟ ولماذا يكتب؟ [٧٠]

ومع ذلك يجري البحث عن مفهوم جديد للإنسان، يستدعي تصورا جديدا للأدب؛ وينتج عنه قلق سوريالي، وقلـق مغـامر، وقلـق استبطاني أو ميتافيزيقي، ويرافقه في نهاية التحليل مـأزق تفكيك الشخص الـذي بـديء به، على نحو مرَضي غالبا، في أعمال مارسيل بروست. ولم يكن هذا التصـور يكتفي بوضع الأجيال الجديدة في معارضة الأجيال القديمة... - بل كان يقدم مؤشرات على عياء كبير، ويقدم في الوقت نفسه الأمل بإعادة بناء للقيم ومراجعة لها. [٧١]

لقد كانت هناك طريق وحيدة للخلاص هي: تعميق الأنا وتفتحها من خلال العمل الأدبي، وانفتاح الكاتب على المشكلات الكبرى الأخلاقية والميتافيزيقية. إن فعل الكتابة، والسؤال الشهير الذي يطرحه الـدادائيون: لماذا نكتب؟ كان الجواب عنه واضحا هو: إن الكتابة تعني التحرر من ضـغط القلق، لكي يدرك المرء الحدث الإنساني بكل أتساعه. [٧٣]

إن الأدب ليس فعالية مصطنعة، أو لعبة مجانيـة مـن ألعـاب الفكـر والحساسية. إن الكاتب الحقيقي مدفوع بقوة لا تقاوم ليعكـف بمثـابرة علـى سر الوجود البشري لكي يقدم إيضاحا له من خلال تحليل الوجدان الفـردي، والتجربة الداخلية. [٧٣]

## مارسيل أرلان وفهم جديد للأدب:

في العصر الذي أصبحت فيه الكتابة مع أندريه جيد انشغالا عفويـا، ومع فاليري لـذة مـن لـذات العقـل، ومـع بروسـت فعاليـة اسـتبطانية شـبه علمية... في ذلك العصر كان مارسيل أرلان يطرح الفن بعدِّه وسيلة لبلوغ غاية معينة، وبعدِّه كاشفا عن غياب اليقين، وعن صعوبة الوجـود. وبعـدِّه شـاهدا علـى داء جديـد للعصـر. وهكـذا فراسـين، ومـولبير، ولابـرويير لم يكونـوا يكتبون إلا ليسلوا الناس الشرفاء ويبعثوا السرور لديهم. لقد كـانوا حـرفيين متقنين لعملهم، وأناسا ممتهـنين وليسـوا أنبيـاء لحقـائق أزليـة، أو نمـاذج تحتذى في التفكير، وكائنات تتقلد وظيفـة كهنوتيـة، ومدركـة أنهـا منـارة بشرية. [٧٤-٧٥]

## ولجاك ريفيير مفهوم آخر للأدب:

كان يرى أن الأدب نشاط نوعي يستخدم اللغة لكـي يخلـق الجمـال، فالمسألة في نظره كانت واضحة، وهـي لا تتعلـق بـالقلق بـل بأزمـة حقيقيـة

لمفهوم الأدب. هذا الأدب الذي كانوا يحرفونه عن مهمته الجمالية، والأسطورية الحقيقية لكي يجعلوه مشابها لعلاج يبحث عن التوازن الداخلي لكائن هزته مأساة الوجود. [٧٥]

الأدب عنده موجود لذاته منتج جمالي لا منفعة من ورائه. وإنه يدافع عن أدب لا نفعي، وصرف وغير مسئول.... يدافع عن أدب يعد أدبا بالقدر الذي يتحقق فيه من خلال ذاته ككيان له خصوصيته، ولا يخضع لضرورات أيديولوجية، أو عقائدية، أو جمالية، أو أخلاقية أو ميتافيزيقية.

لم يكن ريفيير يطلب من العمل الأدبي أن يتضمن المشكلة الأخلاقية، بل أن يظهر فعلا مميزات جمالية معينة. [٧٨]

ومن ثم كانت فرنسا على وشك أن تشهد بعد قليل جيلا أخلاقيا بشكل أساسي، ومكرسا تماما لاكتشاف القيم؛ فبعد الهذيان الغنائي، واضطرابات ما بعد الحرب، وآخر أضواء التقليد الطبيعي والنفسي، وأزمة القلق، ها نحن نشهد مجيء زمن المفكرين، وإدخال الميتافيزيقا في القصيدة، والرواية أو البحث. إن مارلو، وبرنانوس، ومونتيرلان، وسانت - اكزوبري، وجوهاندو يهيئون الطريق للفكر الميتافيزيقي. فكر سارتر وكامو. ومنذ ذلك الحين يغدو الأدب فعلا والكاتب شاهدا. [٧٩]

# ٥- جون- بول سارتر والأدب الملتزم

لقد أفسحت الألعاب المجانية، وتمرينات المهارة الفائقة، والأبحاث البلاغية الباهرة، خلال المرحلة السوريالية، والسنوات الجنونية - المجال سريعا للتفكير النقدي المعاصر لصعود الفاشيات، والمؤشرات المنذرة بانفجار حضارة جديدة.

ومع سارتر تحول السؤال الجوهري الذي يوجه عملية الكتابة فأصبح: الأمر الجوهري ليس في السؤال: لماذا نكتب؟ بل في السؤال: لمن نكتب؟ [٨٩]

إن سارتر الذي استحوذ عليه المنهج الفلسفي... يتخلى بخفة عن كل رجوع إلى علم الجمال، ويطرح نفسه دفعة واحدة كناقد رافض للقيمة الشكلية، ويراهن بكل شيء على نظرية الالتزام. [٩٠] فلعل الوقت قد حان لإبداع أدب مسئول مسئولية تامة، وليس هدفه أن يجلب المتعة أولا، وأن يلقي نظرة جديدة على العالم؛ أدب يقبل أن يكون العمل « كاشفا للكائن ». [٩٤]

ولكن المأخذ الأكثر جدية، والذي يمكن أن نعترض به على نظرية الأدب الملتزم، في رأي ألبير ليونار، هو جهلها الخطير بقيمة الإبداع

الجمالية. [٩٥] فنظرية الأدب التي تحيله إلى أدب مفيد، أو كفاحي، أو إلى أن يبقى نفعيا حصرا، هي نظرية تقع في الرسالة؛ تتجاهل تعدد الأحاسيس، والكثافة اللاشعورية في أغلب الأحيان، والتي يبلغها الكاتب الحقيقي، من خلال امتثاله للقدرة الإبداعية لدى وعي منتج للجمال، ومصغ لنداءات الخيال... فإما أن يكون الكاتب مبدعا، وإما أن يكون مجادلا فحسب، يستخدم الكلمات ليدافع عن أيديولوجية معينة. [٩٩]

# القسم الثاني

## البحث عن الماهيات

" إن القرن العشرين... هو قرن إعادة بحث الماضي، والاعتراض عليه وتجاوزه " [١٠٣]

لقد تميزت العصور العظيمة دوما بالقوة الإبداعية التي يخضع فيها الفنان للمعايير الصارمة لأسلوب معين؛ فالفن القوطي لا يهدم الفن الرومي، بل يكمله ويتجاوزه... وفن النهضة والباروكي يؤسس تصورا جديدا للتناغم والتوازن... والفن المعتدل فن القرن السابع عشر، والقرن الثامن عشر في فرنسا خصوصا، يختار العقلانية، بوصفها الشرط الضروري للتعبير عن

اعتدال معين، وصرامة معينة، على مستوى الإنسان. ويبدو جيدا أننا نشهد بدءا من الرومانسية. أي بدءا من عصر اهتم فيه الفنان بصورة نهائية، بنفسه كفرد، أكثر مما اهتم بعمله الفني؛ نشهد في الفنون كافة، أفولا للأساليب، وولادة علم جمال يعي أكثر فأكثر الطابع المقدس للوظيفة الإبداعية. [١٠٣-١٠٤]

لقد قتل الشاعرُ الناظمُ بصورة تامة الشاعرَ الملهم، وصفى التجريد المعطيات الآتية من أعماق الحيوي، وتأله الشكل فغدا مطلقا. يقول فاليري: " أفضل كثيرا أن أكتب بكل وعي، وبصفاء ذهني كامل شيئا ضعيفا على أن أبتكر رائعة من أجمل الروائع، بفضل رعدة معينة، وأنا خارج عن طوري " هذا التأكيد يبدو، في نظر ليونار، مثل تشخيص بارد لانحطاط بطيء، وتدريجي للفن المعاصر، ولتعفنه من جراء العجرفة الفكرية والاصطناع، ففي نهاية هذا الطريق، تنفتح مملكة انفجار الأجناس الأدبية، وولادة الشعر المضاد، والرواية المضادة، والمسرح المضاد، وأخيرا ولادة نقد مبدع يتخلى عن الفهم، وعن التفسير، وعن الحكم بصورة خاصة، لكي ينصب نفسه مقعِّدا صرفا للغة. [١٠٥]

إن الإبداع يتحول أحيانا إلى إيضاحات نموذجية لمنظومات مجردة. وهذا ما حدث بالنسبة للرواية الجديدة التي ليس لها جمهور، ولكنها أثارت جدالات حماسية في كل القارات. [١٠٨]

# ١- الشعر الصرف

لقد ظل الشعر، بصفة عامة، في متناول جمهور واسع إلى حد كبير حتى عام ١٩١٤ ثم سرعان ما شهدنا الهوة تتسع بين هذا الجمهور وبين الشعر. [١١٣]

ومع ذلك فقد أخذ الشعراء يكثرون في الوقت الذي فقد فيه الشعر قراءه الذين رفضوا أن يلعبوا لعبة التفسير، لأنهم كانوا معتادين على رؤية الشعراء وهم يعبرون بوضوح وسعادة عن مشاعر نبيلة وعظيمة، يتفق عليها الجميع. لقد حل نموذج جديد محل المثل الأعلى للشاعر البرناسي أو الرمزي الذي يحكي أحلامه، ويحلل رؤاه بصدق شديد، وبإتقان شكلي-- نموذج يكشف عن تجربة سحرية، أو صوفية يقوم بتكثيفها بلغة متحررة كليا من قوانين الأوزان الشعرية، والنغمية، وقيود علم المعاني والنحو. [١١٤]

إن روجيه كابو سيطعن بدءا من عام ١٩٤٥ على ما يسميه أضاليل الشعر، أي على طموحه منذ عهد رامبو، إلى أن يصنع من نفسه ما ليس فيه، فيكون بالتناوب: استبصارا، أو سحرا، أو صوفية، أو موسيقا، أو نبوءة، أو معرفة، أو كشفا عن ماهية يتعذر التدليل عليها خارج التعبير. [١١٥]

ربما لا نسمع اليوم شيئا عن الشعر الصرف، ولكنه قد أثار خلال الأعوام ١٩٢٦-١٩٤٠ جدالات حماسية بين أنصار الشعر المتحرر أخيرا تحررا كاملا من النثر، ومن الشوائب العالقة به، وأنصار شعر مبني على عقيدة الوضوح الجامدة.

ومع ذلك فلم تكن فكرة الشعر الصرف جديدة في عام ١٩٢٦ ففيكتور هيغو كان قد أدرك أنه إلى جانب الشعر البليغ الذي غالبا ما توحي به المناسبات، ثمة شعر آخر، وهو شعر منقى عن كل عنصر خارج عنه... ويستخدم بودلير الكلمة مثلما يستخدمها مالارميه، غير أن بول فاليري كان هو، تحديدا، من أطلق المصطلح. [١١٦]

## بريمون..

## والبحث عن معجزة الموسيقى الفكرية!

بعد أن يتشكل بريمون على يد البرناسية التي تعد، قبل كل شيء، مدرسة الإتقان الشكلي الذي يطبق في أغلب الأحيان على موضوعات ليس لها قيمة كبرى، ينصرف عنها سريعا، حين يقتنع بأن الشعر يمكن أن يستغني عن موضوعه ومادته... ثم لم يعد هذا المثل الأعلى إلا طموحا بالنسبة

للشاعر، وهو: إبداع شعر إيحائي يرفض أن يتجه مباشرة إلى عقل القاريء، وحساسيته وخياله، ولا يهدف إلا إلى إطلاق شرارات سرعان ما يلتقطها الانفعال الشعري وحده. [١١٧]

ولكن خطأ هنري بريمون الرئيسي يكمن في اعتقاده بأن الشعر يمكن أن يستغني عن المعنى، وعن العقل، وأن يغفل الموضوع. بفضل بلاغة حاذقة تعزيمية، قوامها الموسيقى والاستعارات والصور، والابتكارات الكلامية. إن الشاعر مهما يكن موهوبا لا يمكنه أن يبقي بيته الشعري في تلك الحالة من الصفاء الأسمى؛ إنه محكوم بالضعف، وبالوقوع الحتمي في عدم الصفاء، وفي العقم. [١٢٣] حتى أن فاليري نفسه، يؤكد أنه " من المستحيل أن نحافظ على الشعر الصرف لأكثر من بيت واحد " [١٢٣] فبناء قصيدة لا تحتوي إلا على الشعر أمر متعذر.[١٢٥]

## ٢- شعر اللاشعر

" الشاعر هو الذي يكشف العالم. وهو الذي تتمثل مهمته في فتح الأبصار " كلمة رائعة لبول إيلوار، الذي سيكون مع أراغون مبشرا بشعر غنائي متصالح مع الواقع، واليومي، ومأساوية الأحداث. ويقطع الصلة بالانحرافات الفردية الطابع... ومع ذلك فهناك بموازاة التيار الواقعي كان

ينمو تصور مادي النزعة، وهو مشروع شعري مكرس لهدم الشعر؛ إنه شعر اللاشعر. [١٢٨-١٢٩]

لقد كان الشاعر قديما يصنع الشعر بما كان الآخرون يتخلون عنه للاشعري فكان يضفي الشاعرية على الكون. أما اليوم فهو يصنع الشعر بما يعلم أنه ليس شاعريا. إنه ينزع شاعرية القصيدة. لم يعد المقصود هو إلحاق الواقع بالشعر، بل إلحاق الشعر بالواقع. [١٢٩]

## ٣- من الرواية إلى الرواية المضادة

لم يعد من المناسب في نظر البعض أن يهتم الروائي بمصير الإنسان، فالكاتب، في رأي آلان روب- غرييه، هو الذي لا يملك شيئا يقوله، وهو الذي يكتب نصوصا غير مقروءة للوهلة الأولى، ولكن الإنسان غائب فيها.... والشيء الوحيد الذي يدخل في الحسبان هو أسلوب بناء الأشكال الذي يدخل في نطاق التقنية، وحتى العلم أكثر مما يدخل في نطاق الفن... وعلى القاريء أن يحل الرموز، وأن يكتشف نفسه كمؤلف بدوره! [١٣٩]

غير أن القصة التقليدية، تمتعت، وسوف تبقى دائما كذلك، بحب الجمهور وإقباله الشديد، وليس هذا في فرنسا فحسب، بل في العالم كله،

ومنذ أن كف الروائي عن حكاية القصص، أخذ الجمهور يفضل عليها قصص التليفزيون، مهما كانت رديئة، أو تلك التي تقدمها لنا الرسوم المتحركة. [١٣٩]

لهذا بدأ الخلل يدب إلى عالم الرواية، مع الرمزية التي انتهت لتصبح فنا للوعي الأقصى، ولتضيع في ما هو ذهني، ولتتجلى بعدِّها إظهارا لإبداع قد جرت السيطرة عليه سيطرة مفرطة جدا. [١٤٥]

ثم جاءت الرواية الصرف التي كان جيد يحلم بها تلك الرواية التي ليس لها موضوع محدد. ولكن سيكون عليها مع ذلك أن تأخذ بحسبانها تعقد الواقع بكامله؛ الرواية التي تخلصت من كافة العناصر التي لا تنتمي نوعيا إلى الرواية؛ من الوصف الواقعي المسطح، ومن الاستقصاء الاجتماعي، ومن الإيحاء السياسي، وخصوصا من التحليل النفسي التقليدي- إنها رواية تتخلى عن وسائل بلزاك في تجسيد المحسوس - وهي تمثل الطموح إلى استحضار الحياة، بما فيها من دلالة، كاللوحات التي تصور البنى الجسدية، واستحضار المناظر الطبيعية، والانقياد للحكاية - لكي لا تحيط في نهاية الأمر إلا بالعالم الداخلي؛ عالم الوجدانات. [١٦١]

لقد كان جيد يفكر في نظرية " رواية جوهر الكائن نفسه " وهل يمكن الوصول إلى ذلك من خلال إغفال الواقعية، والنظر بخفة إلى مشكلة

الواقع؟!. من المتعذر أن نعبر عن جوهر الكائن في الوقت الذي ننكر فيه ملموسية الوجود، وإدماجه في الحياة اليومية. [١٦٢]

إن الرواية الصرف أمر متعذر. ولم يحققها جيد نظرا لأنه قد تاه في نمنمة أسلوبية مجردة، بسبب توجهه نحو الوضوح الذهني. لقد أنكر الميزة الأولى عند الروائي الحقيقي أي: الإيمان بلا تردد بالواقع، والوقوع من غير أفكار مسبقة في إغراء التخيل. وهو لم يتمكن من كتابة " مزيفو النقود " إلا حين صار غير أمين على نظرية الرواية الصرف. [١٦٤]

ولقد كان جيد مبشرا بالرواية الجديدة؛ بينما أتت الثورة الحقيقية مع آلان روب- غرييه، والروائيين الشكلانيين المنسجمين مع حضارة تستند إلى الكم. [١٨٠]

إن أمر الرواية الجديدة، بل أمر الفن الحديث كله يوجزه غايتان بيكون ببساطة وذكاء شديدين " بأن فنا للخلق قد حل محل فن للتعبير" فالعمل بالنسبة للفن الحديث، لم يعد كما كان تعبيرا، بل أصبح خلقا؛ يجعلنا نرى ما لم يكن قد رؤي من قبل، فهو يشكل بدلا من أن يعكس ويصبح من الآن فصاعدا حادثة خلق تفصل بين التجربة والعمل. [١٨١]

وإن ما يجمع هؤلاء الروائيين الجدد، ويوحد بينهم هو اعتراضهم على الرواية المكتوبة على طريقة بلزاك، أو حتى دوستويفسكي، أي الرواية

المبنية على قصة، وعلى مغامرة تتحرك فيها شخصيات معينة، في زمان ومكان مترابطين. فالإخاء الجمالي أو التقني بين الروائيين الجدد يولد مما يريدون تدميره أكثر مما يولد مما يريدون تحقيقه، ومن الكتابات الجدالية أكثر مما يولد من المادة الروائية.... وتكون نظرية الرواية، في آخر المطاف، أكثر أهمية من الرواية الجديدة ذاتها. [١٨٥-١٨٦]

إن الكتابات النظرية، حول الرواية الجديدة، من خلال إحصائية قام بها الرجل، تزيد عن الكتابات الإبداعية؛ فمجموع الأولى - عند كل من: غريبيه، وناتالي ساروت، وفيليب سولير، وجون ريكاردو، ولودفيك جونفييه - هو ستة عشر عملا، بينما مجموع الروايات ثلاث عشرة فقط، وكأنهم كانوا في حاجة إلى الحديث عن الرواية الجديدة أكثر من كتابتها.

إن الروائيين الجدد المحرومين من الخيال، والرافضين لكل نزعة إنسانية والمقتنعين بتفاهة العالم العميقة، والمتخلصين من كل رجوع إلى أخلاق معينة، وإلى ميتافيزيقا معينة. وهذا ما يؤدي بهم إلى الانصراف عن الإنسان. إن هؤلاء الروائيين سوف يحبسون أنفسهم في طريق مسدودة هي طريق جمالية الشكل التي لن تؤدي، في نهاية المطاف، إلا إلى تمارين مهارة فائقة، تغدو أكثر فأكثر تعقيدا، وإلى مادة أكثر فأكثر ثباتا. [١٩٠]

إن هيمنة الوصف، والميل إلى الاستكشاف الدقيق المجرد للواقع، وللأشياء الأكثر ابتذالا، والأكثر تجردا عن المعنى، وعن القوة الانفعالية... كل ذلك مما يكشف عن فراغ مأساوي، فمن كامو وسارتر إلى روب- غرييه، وكلود سيمون؛ نحن ننتقل من رواية مشبعة بالجوهر إلى رواية شيئية مبنية على ما يمكن حسابه كميا. [١٩٠]

إن البلد الأكثر أدبية في العالم سيشرع في ابتكار أدب يكون هدفه الأول تدمير الأدب. [١٩١]

## عناصر تحول الرواية الجديدة:

احتضار الشخصية، وأولية الشيء، وزوال الدراسة النفسية، والمفهوم الجديد للزمن الروائي، وعلم جمال شكلاني يعتمد فرضا أوليا هو الإنتاج النصي التخريبي. [١٩٣]

## ٤- تحولات النقد

في هذا الفصل يجد الرجل نفسه مضطرا إلى تناول المفاصل الرئيسية، أو المنعطفات الأساسية لذلك التطور[٩] الذي سيقود، إجمالا، من التمرد على اللانسونية إلى ولادة النقد الجديد؛ هذا النقد الذي يشهد اليوم عصره

الراقي، من خلال الهذيان المعرفي، وانفجار المذهبيات المتناقضة التي تغدو بعيدة عن المصالحة؛ يقول الرجل بحق: « فما أكثر العقل الذي نبدد! ». [٢١٨]

وكان عليه أن يوضح كيف انتقل هذا النقد نفسه من التشدد التيني، والمنهج التاريخي اللانسوني، ومن التذوق المتألق؛ تذوق الخبير الذي كان يمثله ألبير تيبوديه، ومن الاستبصارات العبقرية لشارل دوبوس، ومن التحليلات الأنطولوجية عند جورج بوليه، والموضوعاتية عند جون بيير ريشار إلى التشريحات التفصيلية الذاتية عند رولان بارت، وإلى الرياضيات الزائفة عند جوليا كريستيفا، وإلى تمرينات التقنيات المخيبة؛ تقنيات المعنى عند ج. ل. بودري، إلى المنطقيات الماوية الزائفة عند فيليب سولير، إلى الإرشادات الرسولية عند جون ريكاردو، إلى الدراسات الشكلية عند جيرار جنت. [٢٢٠]

إن تضخم النقد الأدبي في القرن العشرين، وخصوصا منذ عام ١٩٥٠ يمثل، في رأيه، علامة واضحة ليس على انحطاط الفكر المبدع وحده، ولا على نضوب التعبير والحيوية الأدبية فقط؛ بل فيه أيضا إرهاصات تهافت ذلك النقد الذي أصبح جديده كثيرا يعز على المتابعة والحصر. وفيما يقول بول فاليري نفسه: إن الجديد بالتحديد هو ذلك الجزء القابل للزوال من

الأشياء؛ وخطر الجديد أنه يكف آليا عن أن يكون جديدا، وأنه يكف عن ذلك فيضيع سدى. [٢٢٠-٢٢١]

## ١- اللانسونية

لابد من وجود عقول موضوعية صارمة لا تؤثر فيها بهرجات الجديد بسهولة، ولا تستهويها الموضات العارضة... عقول هي، بحق، أعمدة الفكر الإنساني التي يرتكز عليها، ومن ثم يتحمل هرطقات المهرطقين، ويصمد، ولا ينهار.... ولقد كان لانسون (Gustave Lanson) (١٨٥٧-١٩٣٤) هناك منذ البداية يكافح ضد ضروب الشطط عند النقاد الانطباعيين؛ وكان صاحب مدرسة نقدية، يكاد النقد الجامعي الفرنسي يخضع خضوعا تاما لمقاييسها.

إن الطريقة اللانسونية، هي وراثة للتيار البوفي والتيني، واستكمال له في الوقت نفسه، هذا إضافة إلى أساس متين لها، يتمثل في اتساع المعرفة النابع من استقصاءاتها للتاريخ بمعناه العام: الحياة العقلية، والأخلاقية، والاجتماعية؛ فدراسة عمل معين، أو عنصر أو جنس أدبي، تعني، في نظره، تحديد الوقائع التي يمكنها أن توضح التكوين التاريخي لكتابة معينة أولا. وهذا الاهتمام بالتاريخ الخارجي للأعمال هو الذي يجنب المرء فخ

الذاتية المجانية؛ فالذي يدرس عملا ما ينبغي عليه أن يفهمه بفضل العلوم المساعدة للتاريخ، وأن يتذوقه، ويقنع نفسه بأن الهدف الأخير للدراسات الأدبية ليس التوسع البحث في المعرفة، وإنما تكوين الفكر، وتطوير الثقافة، وتهذيب الذوق. [٢٢٥]

إن لانسون يترجح بين الذاتية والموضوعية في بناء نظرته النقدية؛ فمن ناحية يرى أننا لن نعرف قط نبيذا معينا من خلال تحليل كيميائي له، أو بناء على تقدير الخبراء، من غير أن نتذوقه بأنفسنا، وفي الأدب أيضا، لاشيء يحل محل التذوق... إن الاستبعاد الكامل للعنصر الذاتي ليس إذن مرغوبا فيه، وليس ممكنا، والانطباعية موجودة في أساس عملنا نفسه. [٢٢٥] وهذا مما يجعل تصنيف هذا الاتجاه النقدي اللانسوني في إطار رؤية فلسفية واضحة أمرا عسيرا[١].

إن لانسون يريد للنقد أن يفصل النصَّ عن حياته الداخلية، وأن يعيد إليه براءته، والخطر الأكبر " هو أن يتخيل المرء بدلا من أن يلاحظ، وأن يظن حين يحس إحساسا أنه يعلم " [٢٢٤] لقد أوجز لانسون المسألة كلها بهذه الكلمة: تمييز المعرفة عن الإحساس، وما يمكن أن نعلمه عما ينبغي أن نحسه، وألا نحس في الموضع الذي يمكن أن نعرف فيه، وألا نظن أننا نعلم عندما نحس. إن الطريقة العلمية للتاريخ الأدبي تتلخص بذلك. [٢٢٨]

## ٢- النقد الوجودي

إن الموجة الوجودية هي التي ستوجه النقد الأدبي، فيما بعد عام ١٩٤٥ نحو تعميق الوعي. فالنقد يغدو، مع جاك ريفيير، وشارل دوبوس تجربة شبه صوفية، وإبداعا كامل الصفات، وإسهاما يحث الكيان الكلي على البحث عن الجوهري. [٢٤١]

يبدأ ريفيير أولا بالمحبة، لكي يتوصل إلى الفهم العميق، وهو لا يهتم بالنقد إلا إذا كانت المحبة موجودة فيه مسبقا، وينتج عن هذا أن ريفيير لا يحكم، وهو ليس أسيرا لعقيدة معينة، ومذهب معين، إنه يرتاب بكل منهج، وبكل نظام علمي مطبق على الأدب، فيقيم، للمرة الأولى، وليس بصورة استثنائية، بل بصورة عامة ودائمة - يقيم فكرا نقديا لم يعد إعلاميا، وقضائيا وسيريا، أو متعيا بصورة أنانية ولكنه يقبل بصورة تامة النقل الكامل لعالم فكري معين إلى داخل فكر آخر. [٢٤٧-٢٤٩]

وبعد الغياب المبكر لجاك ريفيير، سوف يأتي شارل دوبوس، ليبلغ نقد الاندماج ذلك على يديه كمالا منقطع النظير. [٢٥٢]

إن الأدب، في نظر دوبوس، ليس موضوعا للمعرفة. ولكن وظيفته الرئيسية هي إخصاب كياننا. ومن ثم فالنشاط النقدي لا ينفصل عنده أبدا عن حياة النفس. وقد كان دوبوس يرى ارتباطا حميما بين الحياة والأدب، لأن الحياة في نظره، وحسب تعبير كيتس لها، هي الوادي الذي تتشكل فيه النفوس؛ لذا لا نجده يهتم في أعماله إلا بالفنانين العظام الكاملين.

ولم يكن دوبوس في واقع الأمر ناقدا؛ بل قارئا استثنائيا وصل فن القراءة على يديه إلى قيمة معينة، وأثبت أخيرا أن مستقبل الأدب يقع في اتجاه القراءة، وليس العلم. [٢٥٥] وكان في قراءاته يركز على اقتناص السمات الأسلوبية، وضروب الهوس عند المؤلف والكلمات التي تحمل دلالة معينة. [٢٦٢]

فإذا كان ريفيير مناهضا للنزعة الذاتية، وقد جاء عازما على شفاء الفكر الفرنسي من آثار الرمزية... وكان رائدا لاتباعية جديدة، تحمل فكرا وضعيا سيكمل الفكر الأول من خلال عدم نكرانه لشيء أساسي حقا في عقلانية القرن العظيم؛ الثامن عشر. فعلى النقيض من ذلك كان دوبوس إنساني النزعة بعمق، وهو حدسي، وانفعالي حتى أعمق أعماق نفسه، مفعم بألوان التفرد، وإنسان حوار وليس إنسان تأكيد. [٢٦٣]

فالنقد الديبوسي ببساطة شديدة هو قبل كل شيء فعل تواصل، ومحبة، ورحمة؛ فعل اندماج قبل أن يتحول إلى تقريب تولد منه فكرة التأويل الفاعلة. [٢٦٦]

والناقد الأعمق ليس ذلك الذي يعلم، ويفهم، ويشرح أو يحكم، بل الذي يتوصل إلى إعادة إبداع العمل... لقد كان دوبوس يعلم أنه مبدع، وأن أول واجبات الناقد هو أن يصبح ناقدا مهما كلف الأمر، وأن يعيش من جديد الانفعال الذي ولد العمل. [٢٦٧]

ولكن الخطر الذي كان يحف بمفهوم النقد عند دوبوس كان يكمن في أن يصبح المرء أسيرا لفكر الآخرين، وأن يتراجع أمام المهمة الضرورية، مهمة المحافظة على مسافة معينة من العمل الذي أحبه، وأخذ يعيشه مجددا. وهذا الخطر قد تغلب عليه دوبوس بإدراك ووعي كاملين. [٢٦٨]

وعلى ذلك فليس غير شارل دوبوس يمكنه، من بين النقاد، أن ينعش مفهوم الأدب، وأن يرجع للناس حاجة الحوار الداخلي، والقدرة على الإعجاب، بما يستحق الإعجاب وعلى محبته. [٢٦٨]

وحوالي عام ١٩٥٥... بدأ يجري اكتشاف طريقة جديدة لتناول العمل، لأنه قد تم الاعتراف بقيمة نقد جديد قد أجاز لنفسه أن يدير الظهر للطموح الوضعي؛ طموح الأعمال الجامعية. الأمينة لتقليد راسخ وأسير

لمعيار الموضوعية. ولقد تجددت طرائق التحليل، وزوايا الرؤية على ضوء الوجودية، والظاهراتية، والتحليل النفسي، وفلسفات الوجود؛ لقد أخذ النقد يبدو إبداعا بصورة تامة. [٢٦٩]

إننا نتعرف هنا المبدأ نفسه، مبدأ نقد الاندماج والدلالة الذي كان رائديه كل من جاك ريفيير وشارل دوبوس. يبدو حقا غاستون باشلار وجورج بوليه، وجون- بيير ريشار، وجون روسيه، وجون ستاروبينسكي، وسيرج دوبروفسكي... يجدون أنفسهم على طريق التقارب الذي يقر بضرورة قراءة سحيقة العمق، وقادرة على الرجوع إلى منبع وعي معين، وعالم خيالي، وطريقة للوجود في هذا العالم. إن المقصود بالنسبة إليهم، وكل على طريقته، أن يجدوا البنى الداخلية، الواعية وغير الواعية، التي تنير العمل، وتقدم تفسيرا تركيبيا، وقائما على الشمول. وليس أمرا مطروحا بالنسبة إليهم أن يقوموا بتحليل بنيوي من نمط لغوي- فلسوف يكون ذلك هو طموح النقد الجديد الذي يدمر الوعي. [٢٧٠]

إننا نلفى أنفسنا هنا أمام نقد يكتشف في الأدب أهمية تفكير بنائي، وذلك بعيد الحرب العالمية وبعد الاختراق الذي قامت به الوجودية والظاهراتية. [٢٧١]

## بداية النقد الجديد، بوليه

أما القطع العلومي فسيأتي فيما بعد، حوالي عام ١٩٦٠ ولدى أولئك الذين سيطبقون الطرائق الألسنية كسلاح مخصص نهائيا لتقويض الفكر الاستبطاني، بعد أن بهرتهم نجاحات ليفي- ستروس في علم السلالات. [٢٧١]

إن الأزمة ليست دلالية، بل هي ميتافيزيقية بشكل أساسي، فالفكر البنائي يرى في الإنسان وعيا قادرا على التفكير والإبداع؛ والفكر البنيوي يدمر الإنسان كذات، ويذيبه، لأنه ينكر انتصار الفكر على المادة. [٢٧١]

لقد انطلق جورج بوليه من نقد الاندماج، ثم سرعان ما جعل منهجه النقدي متمحورا على فلسفة الوجود وعلى مسلمة القصدية، وعلى أولية الوعي، والاكتشاف، من خلال الأعمال التي قام بنقدها، ومن خلال رؤية للعالم مرتبطة بالكائن. [٢٧٤] وإذا كان شارل دوبوس يعرف النقد على أنه إبداع داخل إبداع، فجورج بوليه يعرفه على أنه مضاعفة تخلقية لفعل من أفعال الفكر. أي أن دوبوس كان يرى أنه ما من نقد حقيقي من غير توافق بين وجدانين؛ بينما جورج بوليه يعلن أولية ما هو داخلي على ما هو خارجي، والذاتي على الموضوعي، والقصد على التعبير، والذهني والنفسي على الشكلي، والكلام على اللغة. [٢٧٤-٢٧٥]

إن أصالة جورج بوليه... تكمن في سعية للبحث عن نقطة مركزية للكشف عن طريقة التفكير عند الكاتب من خلال موضوعاته، وتراكيبه. فأن نفهم عملا معينا، وأن نعطيه مغزى معينا، معناه أن نرفض الانفصال عنه، كما يملي علينا ذلك الفكر العلمي الشكلاني النمط، ومعناه على العكس من ذلك، أن نغوص فيه غوصا شديدا بحيث نجد أنفسنا قادرين على أن نعيشه مجددا، وأن نعيد إبداعه في الحد الأقصى. [٢٧٩]

إن الخطأ الكبير الذي يقع فيه نقد حديث هو اعتقاده أن الدراسة الشكلية وحدها هي المناسبة... حيث إن الإيمان الأعمى بالقدرة الكلية للنزعة الشكلانية كطريق للخلاص تتصف بسذاجة مربكة، ويعبر عن مواقف عقائدية حصرا، وهي مواقف تتعدى الأدب بصورة متناقضة... [٢٨٠]

فالناقد ليس فنيا قادرا على التفكيك والتركيب، وليس محبا لمعرفة طريقة العمل والآليات وحدها، بل يتطلب الأمر منه أن يكون فكرا يقظا لاستقبال فكر آخر هو بالنتيجة كائن يقر بأولية الوعي. [٢٨٠]

## ومثل بوليه كان ريشار

إن ميزة ج. ب. ريشار الكبرى تكمن في أنه أدرك أن عملا ما هو دوما نتاج مسيرة معينة، وتوجه متعمد يحدده لنفسه فكر معين. فهناك لدى

الكتاب الكبار دوما نوع من نظام للعمل لا ينبغي الكشف عن آلياته الكامنـة. [٢٨٤]

إن النقد يغدو شعرا من غير أن يفقد قيمته الإبلاغية الخاصة، وهو، ضمن هذه الشروط، يصبح إبداعا، ويتجاوز في بعض اللحظات، الشعر في جودته، لأنه قد اندمج بكل عاطفة الشعر وقدرته الشهوانية، وعالمه؛ عالم الغنى اللامتناهي الذي تزخر به الأحاسيس. أما الذي يبلغه النقد بصعوبة أكبر، فهو عالم الأفكار الصرف، لشدة ما هو واقع تحت سحر المحسوس الطافح: الروائح، والأصوات، والرؤى، والأشياء الأثيرة، والمناظر. ولا شك أن هذه الطريقة التي تفترض ثقافة كبيرة مقترنة بحساسية مرهفة، يمكنها، أفضل من الطرق الأخرى ذات الطموح العلمي، أن تبلغ جوهر العمل، وتسوغ جماله الأدبي الذي تتضمنه اللغة. [٢٨٦]

## ٣- النقد البنيوي

إننا نشهد حوالي العام ١٩٥٥ قطيعة تخلي من الساحة موضوع الوعي لتختار اتجاها تصرفيا يهتم بآلية العمل أكثر مما يهتم بالمعنى، ويستقي معارفه استقاء كاملا من العلم القائم على الشمول، والذي غدا

الألسنية التي هي منهج أعلى للتفسير مندمج في نزعة مادية تصبح جذرية أكثر فأكثر. [٢٩٠]

وهناك ثلاثة مفكرين يوجهون البحث بكامله وهم: سوسير العالم الألسني، وماركس العالم السياسي، وفرويد المحلل النفسي وتلامذته غير المؤكدين من أمثال جاك لاكان وتابعيه. [٢٩٠]

إن الأمر الغريب في مساعي النزعة الشكلانية المعاصرة هو طموحها لفرض عقائدها الجامدة على النقد الأدبي، وقضاؤها بأن الدراسة الأدبية وحدها تتوصل إلى تحليل عمل معين، في حين أن لكل عمل صلات مع خفايا الشخص، وهو يكشف في آن واحد عن ميل ذلك الذي ألفه، وعن حسه الجمالي، وعالمه الفكري. والأكثر غرابة أيضا هو أن نقادا كبيري العدد على نحو مفرط يناقشون في الألسنية، وعلم العلامات (السيمياء) من غير تأهيل ألسني، مثل بارت!! نفسه على سبيل المثال. [٢٩٥-٢٩٦]

وعلى كل حال فهناك أمران شديدا الأهمية ينبغي أن نكون على ذكر منهما دائما: الأول، أنه ما من علم إنساني قادر بمفرده. سواء كان علم الألسنية، أم التحليل النفسي، أم علم الأساليب، أم علم الاجتماع، أم علم السيمياء، أم البنيوية الأدبية - على أن يعثر على وحدة وجملة الدلالات التي تشكل معنى عمل معين، وأن يحددها. والفكرة الثانية هي أن النقد

الحقيقي، مع أنه يستخدم معارف شتى، ليس نموذجا للمعرفة خاصا، بما أن مادته هي الأدب، بل هي فرع خاص من فروع الأدب، وموضوعه هو الأدب. [٣٠١]

إن فكرة بارت الأصيلة ليست في أنه قد حدد العمل بكونه موضوعا، أو في أنه قد شدد على التقطيع الشكلي، بل في أنه قد طرح مبدئيا تعدد المعاني، وخصوصا في أنه أكد بقوة على أن العمل الأدبي هو معنى معلق. [٣٠٢]

## تعريف بارت للبنيوية:

" إن موضوع البنيوية هو الإنسان الصانع للمعنى، كما لو أن محتوى المعاني ليس على الإطلاق هو الذي استنفد المحتويات الدلالية للبشرية، بل استنفده فقط الفعل الذي نتجت بواسطته هذه المعاني المتغيرة، والتاريخية، والاحتمالية. الإنسان الدال: قد يكون هذا هو الإنسان الجديد، إنسان البحث البنيوي " [٣٠٣]

إن النظر إلى العمل بعده مجرد موضوع يحتوي مجموعات من العلاقات معناه أن نرفض الإقرار بخصوصيته، ومعناه الوقوف على مسافة منه، ورفض التقرب والمشاركة التي يقتضيها العمل الفني. إن المعرفة

العلمية، في جوهرها، ممتنعة على النقد، وعلى علم الأدب، لأن النقد ينتمي إلى مجال الذاتية. [٣٠٥]

إن البنيويين المعترضين على اللغة بعدها ظاهرة من ظواهر الوعي، وكلاما [بارت]... يقعون في الشرك الذي مفاده أن التساؤل في اللغة يمر عبر اللغة... يقول بيير هنري سيمون: ذلك الذي يتكلم ليقول إن الكلام يقول شيئا آخر غير ما يظن أنه يقوله، هو أمام اختيارين: فإما ألا يكون قد قال شيئا، إذا كانت نظريته صحيحة، أو أن يثبت أن نظريته ليست كذلك، إذا كان قد قال شيئا يعتد به. [٣٠٦]

## ٤-«تل كل» والأدب

إن بارت في بداياته كان إنسانا ذاتيا، ومترددا بصورة أساسية وهو يدمج العلوم الإنسانية كافة في مشروعه النقدي. أما بارت في المرحلة الثانية، فقد كان يعد نفسه ناقدا علميا، ويراهن بكل شيء على علم الأدب. أما بارت في المرحلة الثالثة، فهو رجل متعب، وخائب الأمل، وخائر الهمة، لأنه اجتر الكلام على امتداد صفحات طويلة عن موضوعات لم يكن من شأنها إلا أن تقوده إلى طريق مسدودة، هي طريق نفي الأدب كفاعلية فكرية وجمالية... إنه يعترف لجيل لابوج بأن " العلم يجتذبني أقل من السابق

بصورة متزايدة، وإني أتأثر بمتعة النص وليس بقانونه... وإني على ثقة بأنه ينبغي التوجه نحو تلك المتعة... ومتعة النص يجري اكتسابها ببطء، وبصورة قاسية أحيانا. " [٣٠٩]

لقد اكتشف أخيرا أن متعة الكتابة والقراءة تتجاوز هوس التفكيك، وحل الرموز، والهدم من خلال محاولة تحليل الطريقة التي تعمل بها آلة معينة. [٣٠٩]

إن بارت في المرحلة الثانية على وجه الخصوص ، هو الذي أنشأ المشروع الواسع؛ مشروع تدمير الأدب، الذي حددته مجلة « تل كل » مهمة لنفسها بدءا من عام ١٩٦٠ حيث بدأت الجماعة نضالها من أجل القبول غير المشروط بالمنهج العلمي الجديد؛ منطلقة من البنيوية غير المحددة؛ بنيوية بارت، ولكنها مع مرور الأيام حذفت بصورة كاملة البعد الجمالي... واختارت علم السيمياء كشبكة للإيضاح. [٣١٠]

ثم إن مجلة " تل كل " غدت من تصعيد إلى تصعيد، ومن استبعاد إلى استبعاد معبدا خاصا بعقول متفوقة قد انزوت في دير الفكر لكي تبلغ نقاء حذلقة جديدة. [٣١١]

إن فكرة إدخال العلم في الأدب فكرة مستحيلة استحالة كاملة؛ لأن اللاشخصية الموضوعية النزعة لا يمكن أن تتحقق إلا بشكلها الرياضي. وكما

يقول روجيه إيكور: فلابد للمرء أن يكون أبله، مثلما يُحسِن مثقفٌ ذكي فقط أن يكون، لكي يتخيل إلحاق الأدب بالعلم في وقت ما. [٣١٦]

إن اللغة ليست هي التفسير الوحيد لكل شيء؛ ويؤكد هيدغر على ذلك الاتحاد الذي لا ينفصم بين اللغة والكينونة؛ حيث من المؤكد أن الفكرة لا تتشكل إلا من خلال الكلام الذي ينجز ذلك، فما من فكرة من غير لغة، إلا أنه ما من لغة أيضا من غير فكرة. إن ما يقال يَفترض حركة باتجاه القول، فالكلام إذن لا ينفصل عن الوعي، رغما عن الألسنية. [٣١٨]

أما النقد العلمي، ويوتوبيا علم الأدب، فلندعهما للحالمين بالمستحيل... وطالما كان هناك بشر، فإن الكلمات ستواصل تكاثرها، واندفاعها من كل جهة، فتكون باطلة، ومفيدة، وغنية، ومدمرة، وحشوية، أو تكون جميلة، أو مجانية. [٣١٩]

إن الكتابة كما كان بول فاليري يقول، هي أن يتخلص المرء بالكلمة من ضغط ما هو فيه. والمأساة هي أن المرء لا يقول قط ما يريد أن يقوله؛ ومن هنا يأتي السر الخفي للأدب. [٣١٩]

# استنتاجات ختامية

## ١- ما الأدب ؟

من الجوهري أن نميز شيئين، ولحظتين في هذه الفعالية؛ فالأدب يعرض أمام المحلل التباسا أساسيا نكتشفه في ثنائية مشروع الكتابة، والكتابة الناجزة؛ فالكتابة من جهة تجربة إنسانية شاملة تتأسس على إرادة القول والتعبير، وربما على تحقيق الذات... ومن جهة أخرى فهو فعالية جمالية، وتقعيد ومشكلة تعبير، ودراما كتابة، وولادة ما يسميه الشكلانيون الأدبية. [٣٢٢]

إن تعريف الأدب مشروع لا ينفصل عن كشف النقاب عن رؤية معينة للعالم، وعن ميتافيزيقا معينة. [٣٢٢] ولكن هناك تعريفات للأدب بقدر ما هناك كتاب عظماء. [٣٢٥] ومع ذلك فالأدب، بالمعنى الجمالي، هو حقا فن التركيز الأقصى، وهو في وظيفته الأخلص، مربي البشرية بامتياز. [٣٢٦]

وأيا كان التعريف المقبول للأدب، ولا شك أنه لن يكون أبدا نظام إنتاج وحسب، كما ظن بارت وأصحاب " تل كل " إن الأدب فيما يقول سيرج دوبرفسكي، بحق: " كنز لا ينضب، تتركز فيه كليَّة الإنسان " [٣٢٧]

## ٢- هل علم الأدب ممكن ؟

وبعد كل هذه الرحلة الطويلة وراء مفهوم الأدب، نأتي إلى السؤال الأهم؛ السؤال الذي وضع الكتاب لأجل الجواب عنه: هل علم الأدب ممكن؟

لقد شهد منتصف القرن التاسع عشر جيلا من المثقفين، ورجال الأدب الذين كانوا يظنون، وهم يكرسون أنفسهم للأدب، أنهم يمارسون نشاطا علميا، لأنهم يستخدمون بصورة لامعة مبادىء السببية والجبرية. وتلا هذا الجيل الوضعي جيل تكون على يد البرغسونية، ثم جيل النزعة المأساوية؛ جيل الوجودية، وأخيرا الجيل الذي تكون على يد البنيوية.

وما إن غدت العلوم إنسانية حتى أخذ مفهوم العلم يتطور باتجاه مستويات متناقصة في قدرتها على الإقناع؛ فهناك علم الاجتماع، وعلم النفس، والتحليل النفسي، والألسنية، وعلم السيمياء... فكيف يمكن للأدب أن يصمد أمام حركة تضغط إلى تلك الدرجة للتوجه نحو معرفة يزداد البحث عنها، وأن يقبع في حيز منيع على النظرة العلمية. [٣٢٩] لقد كانت هناك محاولات لكنها لم تكتمل.

ثم استؤنفت المحاولات من خلال أعمال بارت وتودوروف وجوليا كريستيفا وجيرار جنت وكلود بريمون... الذين بذلوا كل جهودهم لتدمير

الأدب؛ ذلك الحصن الأخير الذي لا يزال بوسع الإنسانية أن تلجأ إليه؛ تدميره باسم العلم.

وليس من أحد يرفض أن يحاول العلم الوصول إلى درجة معينة من الموضوعية في دراسة الأدب، وفي النقد؛ ولكن الذي يؤكد عليه ليونار بقوة هو أن الموضوعية التي نصل إليها تقع في مستوى لا أهمية له غالبا، وهو لا يقدر بأية حال أن يتناول الواقعة الأدبية في تعقدها، فما من علم ممكن إلا لما هو شامل والأدب يرتبط بما هو فردي. فالعلم يعطينا حقيقة واضحة لشكل يقبل الحساب الكمي والقياسي، والوزني والتجريبي، في حين أن الفن عمل فنان معين، ومبدع يقتحم خطر الخطيئة التي يحاسب على ارتكابه إياها إلى الأبد. [٣٣٠-٣٣١]

إن العلم هو الميدان الجليدي لبراءة الواقع، والأدب هو الميدان الذي لا ينضب للظواهر الداخلية والعاطفية؛ فدراستهما بواسطة المنهج نفسه معناه الجهل بالهوة التي تفصل بينهما. [٣٣١]

ويحصي ليونار الفروق بين العلم والأدب، مستعينا بباسكال وبيغي، وهي كاتالي:

" العلم: حدث مادي- خارج عن الإنسان بعده وجدانا- له امتداد مكاني- تحدده قواني معينة- كمي- قابل للتجديد بلا نهاية- خاضع

لسببية مطلقة- حدث مبني على مفهوم التكرار وخاضع للكمية... بينما الأدب: حدث نفسي وإنساني- داخلي وروحي- لا امتداد له، ولكنه مستمر (قابل للاستمرار) زمانيا- حدث روحي ولغوي، ولكنه يفلت من الجمود العقائدي- نوعي حسب سلم للدرجات- احتمالي في جوهره- خاضع لإرادتنا؛ لحريتنا ولقصديتنا- حدث فريد (حدث يجري لمرة واحدة)- نابع من الكيان " [٣٣١]

إن الأمر المؤكد اليوم، أن العلم يتقدم بصورة مستمرة لا ترتد إلى الوراء عن طريق الاستنباط؛ وإن فرضية ما تصبح يقينا إلى أن يأتي ذلك اليوم الذي تبرز فيه فرضية جديدة في الأفق؛ فحقيقة اليوم تغدو أحيانا خطأ في الغد... أما في الفن وفي الأدب، فلا نجد شيئا من ذلك، والعمل الأدبي الصالح لا يدمر الذي سبقه، والعبقرية الجديدة لا تلغي عبقرية أخرى. [٣٣٢]

إن مستقبل النقد ليس على طريق علم الأدب، بل على طريق قراءة حقيقية تتضمن الكيان بكامله، وتتضمن إثبات القيمة، وترمي التقريرية جانبا بعدِّها غير نافعة، كما ترمي المذهبية المستترة في كل قراءة تزعم أنها قادرة على بلوغ المعرفة الإيجابية، والطابع العلمي. [٣٣٤]

إننا، والضمير هنا يعود على صاحب الكتاب، وعلى قارئه، وعلى كل صاحب عقل، في الواقع، ويعود في الأساس على ألبير تيبوديه، صاحب

المقولة الأصلي، لا نتردد في الانحياز إلى جانب أولئك الذين يختارون عظمة الإنسان ضد أولئك الذين يسعون بضراوة لتدميره، لأنهم لا يقدرون على احتمال صرخته الممزقة التي يشهد عليها أبدا العمل الفني. [٣٣٥]

# الهوامش

[1]- تاريخ الانتهاء من وضع الكتاب كان في تشرين الأول ١٩٧٠. وجاءت ترجمته بعد أكثر من ثلاثين عاما؛ في عام ٢٠٠٢ تاريخ نشره.

[2]- عبد الرازق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد الكتاب العرب. سوريا ١٩٩٩. ص ١٢٠

[3]- المرجع السابق، ص ١٦٦

[4]- الشعرية الأوربية وديكتاتورية الروح. تأليف مجموعة من المؤلفين. ترجمة ظبية خميس. اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط١، ١٩٩٣. ص ٥٣- ٥٤.

[5]- عبد الرازق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص ١٦٨- ١٦٩

[6]- انظر، حسام الخطيب، الأدب الأوروبي، نشأته وتطوره ومذاهبه، وزارة الثقافة، دمشق.

[7]- عبد الرازق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص ١٧٠

[8]- انظر أنطون جوكي، أنتونين أرتو الفرنسي العبقري المجنون، أربك الأدب والنقد. جريدة

[9]- وليس هذا إلا لضخامة المادة النقدية في القرن العشرين على وجه الخصوص.

[10]- حميد لحمداني، النقد التاريخي في الأدب، رؤية جديدة، منشورات المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩، ص٩٠

# المصادر والمراجع


- آرثر أيزا برجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية ( ١٩٩٥)، ترجمة: وفاء إبراهيم، ورمضان بسطاويسي، طبع المجس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة ٢٠٠٣
- إلرود إبش وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، ١٩٩٦
- إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب١٩٩١
- أحمد أبو زيد، هوية الثقافة العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤
- ألبير ليونار، أزمة مفهوم الأدب في فرنسا في القرن العشرين، ترجمة زياد عودة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق ٢٠٠١.
- بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، دار العروبة، الكويت ط١، ٢٠٠٤

- بيرسي لبوك، صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد. دار الرشيد للنشر، ط١، ١٩٨١
- جان إيف تادييه، الشكليون الروس، ترجمة قاسم المقداد، مجلة المعرفة، سوريا، السنة ٣٠، العدد ٣٣٢ مايو ١٩٩١.
- جان إيف تادييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٣
- جوناثان كلر، الشعرية البنيوية، ترجمة السيد إمام، دار شرقيات، ط١، ٢٠٠٠
- جوناثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة مصطفى بيومي عبد السلام، ضمن المشروع القومي للترجمة، بالمجلس الأعلى للثقافة (٥١٤) ط١، ٢٠٠٣
- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط٢، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط٢، ١٩٨١
- حامد عبد اللطيف، البنيوية، ضمن كتاب، قراءات في اللغة والأدب، كلية الآداب بجامعة طنطا، ط١ ٢٠٠٣
- ابن خلدون المقدمة، مؤسسة الأعلمي، بيروت، د. ت.
- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٩١

- روجر هينكل، قراءة الرواية، ترجمة صلاح رزق، القاهرة، ط١ ١٩٩٥
- روجيه فابول: نحو علم للأدب، اتجاهات النقد المعاصر، ترجمة محمد خير البقاعى، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد السابع، بيروت ١٩٨٩.
- ريمون طحان، الأسلوبية العربية٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٢
- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر
- ستيفن أولمان، الأسلوب والشخصية، ترجمة جابر عصفور، ضمن كتاب الخيال، الأسلوب، الحداثة، نشر المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٥
- شكري عياد، موقف من البنيوية، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١
- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي. ترجمة إبراهيم الخطيب . مؤسسة الأبحاث العربية، ط١ ١٩٨٢
- شلوميت كنعان، التخييل القصصى: الشعرية المعاصرة، ترجمة لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥
- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٥

- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥
- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط٢، ١٩٨٢
- عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، نوفمبر ٢٠٠٣
- عبد الفتاح المصري، البنيوية، مجلة الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ١٢٨ كانون الأول ١٩٨١.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، المدني، ط٣، ١٩٩٢
- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق العربية، المركز الثقافي العربي، ط٢ ٢٠٠١
- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي؛ رؤية جديدة. ضمن كتاب: النقد الأدبي على مشارف القرن العشرين (٢) النقد الثقافي والنقد النسوي [ أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي- القاهرة- نوفمبر ٢٠٠٠ ]
- عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا ٢٠٠٠

- عز الدين وهدان، نظرية النقد الأدبي الإنكليزي في السياقات النقدية الأدبية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي – مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – السنة ٢٠ العدد ٢٤٠ نيسان 1991
- عمار زعموش، مدرسة النقد الجديد والنقد الأدبي العربي، مجلة الآداب، العدد الرابع، السنة السادسة
- فردينان دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تعريب صالح الفرمادي، ومحمد الشاوش، ومحمد عجينة، طبع الدار العربية للكتاب ١٩٨٥.
- فنسنت ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة محمد يحيى، طبع المجس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٠
- فيتور مانويل دي أجيبار إي سيلفا، الأسلوبية علم وتاريخ، ترجمة سليمان العطار، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١
- فيكتور إرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط١ ، ٢٠٠٠

- ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ١٩٩٦
- المجلة الثقافية، العدد ٣١، أكتوبر ٢٠٠٣.
- مجلة الفكر العربي المعاصر- عدد البنيوية
- مجلة فصول، العدد ٦٣/ شتاء وربيع ٢٠٠٤
- محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح محمود محمد شاكر، المدني ١٩٧٤
- محمد خضر، قصيدة النثر وميراث الشعرية العربية، مجلة الدراسات الشرقية، العدد الثالث والثلاثون، يوليه ٢٠٠٤
- محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي، الدار البيضاء ١٩٩١
- محمد عبد المطلب، عرض كتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات، لمحمد الهادي الطرابلسي، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأول، أكتوبر١٩٨٢
- محمد عبد المطلب، من سلطة الثقافة إلى ثقافة السلطة، مجلة ضاد، العدد الثالث- السنة الأولى- أبريل ٢٠٠٦
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٧

- محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، ليبيا، جامعة السابع من أبريل، ط١، ١٤٢٦هـ
- محمود عياد، الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١

- ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٠

- Gérard Genette, Figures III, Paris, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1972.
- Jean Pouillon, Temps et roman, Paris, Ed. Gallimard, 1993.
- Oswald Ducrot – Jean Marie Schaeffer : Nouveau dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage, Paris, éd. du Seuil, coll. Points, 1995.
- Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, Paris, éd. Du Seuil, coll. points, 1981.
- Roman Jakobson, Huit questions de poétique, tr. Fr. Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 1977.
- Todorov, Théorie de la littérateur, textes des formalistes russes, présentés et traduits par Todorov, éd. du seuil, 1965
- Tzvetan Todorov, les catégories du récit littéraire, communications, n°8, éd. Du seuil, coll. Points, 1981.
- Tzvetan Todorov, Qu'est-ce que le structuralisme.
- V. Propp, Morphologie du conte, Traduction française, Ed. du Seuil, coll. Points, 1970.

- **Vincent Jouve, La poétique du roman, Paris, Sedes, 1999.**
- **Yves Reuter, introduction à l'analyse du roman, Paris, Dunod, 1996.**

# المحتويات

